Prelude couprin en y. re. Sol. b mol.

# LOUIS COUPERIN

(1626–1661)

the complete works

**J E A N  R O N D E A U**

**harpsichord, organ, editing and artistic direction**

**A L I N E  B L O N D I A U**

**recording producer, editing and mixing**

*additional works from*

**Charles Couperin ?** (1638–1679)
**François Couperin dit l'aîné ?** (1631–1708)
**Jean Henry d'Anglebert** (1629–1691)
**Jacques Champion de Chambonnières** (1602–1672)
**François Dufaut** (1604–1672)
**Johann Jakob Froberger** (1616–1667)
**Ennemond Gaultier** (1575–1651)
**Jacques Hardel** (1643–1678)
**Estienne Le Moyne** (1624–1689)
**Nicolas-Antoine Lebègue** (1631–1702)
**Marin Marais** (1656–1728)
**Michel Mazuel** (1603–1676)
**Guillaume-Gabriel Nivers** (1632–1714)
**Robert de Visée** (1652–1730)

**Anaïs Bertrand** • *mezzo-soprano*
**Lucile Boulanger** • *viola da gamba*
**Clotilde Cantau** • *soprano*
**Cécile Dalmon** • *mezzo-soprano*
**Mathias Ferré** • *viola da gamba*
**Elsa Frank** • *oboe*
**Pierre Gallon** • *organ*
**Victor Julián Rincón Hurtado** • *oboe*
**Anna Lachegyi** • *viola da gamba*
**Rémi Lécorché** • *sackbut*
**Adrien Mabire** • *cornett*
**Jérémie Papasergio** • *dulzian*
**Robin Pharo** • *viola da gamba*
**Philippe Pierlot** • *viola da gamba*
**Adrien Reboisson** • *oboe*
**Lucile Richardot** • *mezzo-soprano*
**Myriam Rignol** • *viola da gamba*
**Thibaut Roussel** • *theorbo*

# I

**Louis Couperin** (1626–1661)

**Suite en Ré**

1) Prélude 1 • *8.28*
2) Allemande 35 • *3.39*
3) Courante 42 • *1.34*
4) Courante 43 • *2.01*
5) Sarabande 49 • *2.22*
6) Canaries 52 • *1.06*
7) Sarabande 51 • *3.54*
8) Chaconne la Complaignante 57 • *3.47*

**Ennemond Gaultier,** dit « Gautier le Vieux » (1575–1651)

9) Tombeau de Mézengeau (transcription Rondeau) • *5.20*

**Louis Couperin**

**Suite en La**

10) Prélude à l'imitation de Froberger 6 • *7.43*
11) Allemande 100 • *3.21*
12) La Piémontoise 102 • *1.40*
13) Courante 103 • *1.44*
14) Sarabande 109 • *4.11*
15) Courante La Mignone 105 • *1.46*
16) Sarabande 23 • *2.06*

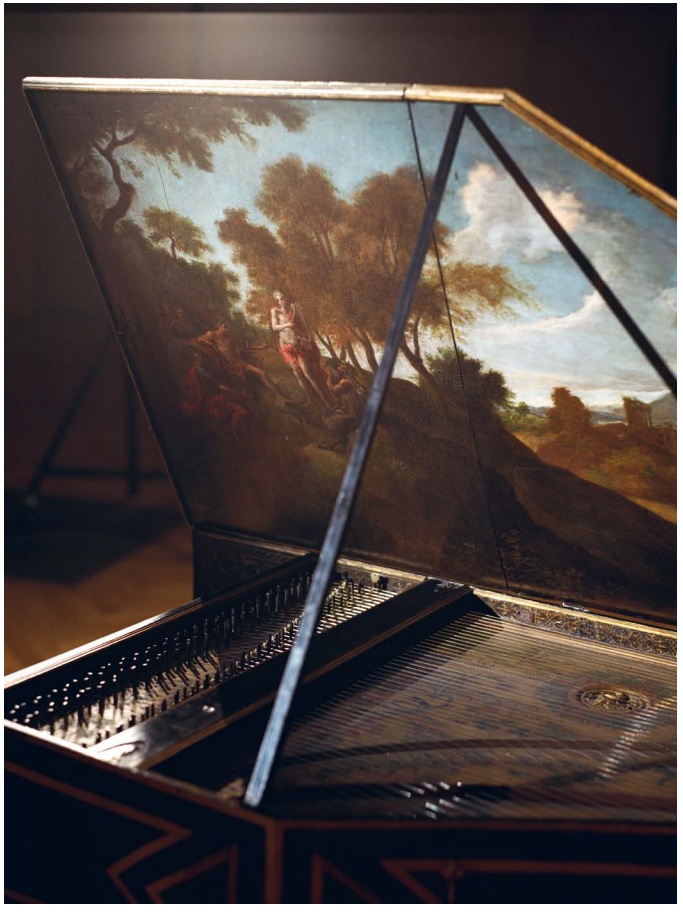


**Suite en Fa**

17) Prélude 13 • *3.24*
18) Allemande grave 67 • *3.44*
19) Courante 69 • *1.32*
20) Branle de Basque 73 • *1.30*
21) Sarabande 74 • *2.36*
22) Chaconne 78 • *3.24*
23) Tombeau de Mr. de Blancrocher 81 • *7.50*

**Jean Rondeau**
*Harpsichord by Hans Ruckers II, 1624*
*(Unterlinden Museum, Colmar, France)*

Total Time • *78.51*



# II

**Louis Couperin** (1626–1661)

1) Prélude OL 46 (transcription Rondeau) • *4.39*
2) Fantaisie pour les Violes par Mr. Couperin • *3.26*
3) Fantaisie de Violes par Mr. Couperin • *3.13*
4) Simphonie par Mr. Couperin • *2.00*
5) Volte 53 (transcription Pierlot) • *0.51*
6) Chaconne 55 (transcription Pierlot) • *3.18*

**Marin Marais** (1656–1728)

**Suite en Si**

7) Prélude (transcription Rondeau) • *2.36*

**Louis Couperin**

8) Allemande 115 • *2.48*
9) Courante 116 • *2.11*
10) Sarabande 117 • *3.04*
11) Pavanne 120 (transcription Pierlot) • *7.55*
12) Simphonie par Mr. Couperin • *1.05*
13) La Piémontoise 102 (transcription Pierlot) • *2.10*



**Suite en Sol**

14) Prélude 4 • *1.57*
15) Allemande 82 • *3.28*
16) Courante 85 • *2.01*
17) Sarabande 97 • *2.55*
18) Passacaille ou Chaconne 96 • *4.34*
19) Fantaisie • *2.26*
20) Autre Fantaisie • *1.35*
21) Carillons 141 • *1.40*
22) Les Carillons de Paris 140 (Version à quatre parties du 1$^{er}$ Carillon) • *1.31*

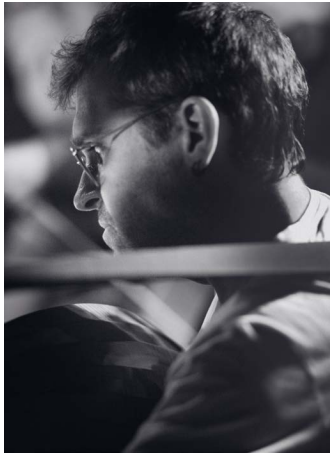
**Suite en Fa** (transcription Pierlot)

23) Simphonie par Mr. Couperin • *1.37*
24) Allemande 66 • *3.07*
25) Courante 69 • *1.31*
26) Sarabande 74 • *2.40*
27) Tombeau de Mr. de Blancrocher 81 • *4.23*

Total Time • *74.52*

**Ricercar Consort**
*(tracks 2–6, 11–13 & 19–27)*
**Philippe Pierlot** • *treble viol and artistic direction*
*(and parts reconstitution for tracks 2, 3, 12 & 23)*
**Lucile Boulanger** • *treble & bass viol*
**Myriam Rignol** • *tenor & bass viol*
**Anna Lachegyi** • *tenor & bass viol*
**Mathias Ferré** • *bass viol*
**Thibaut Roussel** • *theorbo*

**Jean Rondeau**
*Harpsichord Blanchet by Bruce Kennedy*
*(Castelmuzio, Italy - 2011)*



# III

**Louis Couperin** (1626–1661)

**Suite en Fa**

1) Prélude 12 • *2.30*
2) Allemande 66 • *4.15*
3) Courante 68 • *1.42*
4) Sarabande 72 • *2.22*
5) Courante 71 • *1.52*
6) Sarabande 44 • *2.51*
7) Gigue 76 • *1.40*
8) Chaconne 80 • *4.20*
9) Tombeau de Mr. de Blancrocher 81 • *8.23*

**Suite en Do**

10) Prélude 128 • *1.40*
11) Allemande la Precieuse 30 • *2.52*
12) Courante 31 • *2.27*
13) Courante 86 • *1.46*
14) Sarabande 32 • *2.49*
15) Sarabande 24 • *2.02*
16) Gigue 33 • *2.48*
17) Chaconne la Bergeronnette 34 • *3.03*



**Suite en La**

18) Allemande (Oldham) • *4.03*
19) Courante (Oldham) • *2.35*
20) Autre Courante (Oldham) • *1.48*
21) Sarabande 109 • *4.15*

**Jean Henry d'Anglebert** (1629–1691)

22) Tombeau de Mr. De Chambonnières (*Fort Lentement*) • *6.55*

**Jean Rondeau**
*Harpsichord Blanchet by Bruce Kennedy*
*(Castelmuzio, Italy - 2011)*

Total Time • *69.06*

# IV

**Guillaume-Gabriel Nivers** (1632–1714)

1) Pange Lingua Gloriosi • *1.37*

**Louis Couperin** (1626–1661)

2) Pavanne 120 (transcription Rondeau) • *7.19*
3) Fugue OL 62 • *2.39*

**Anonymous**

4) Paduan à 6 (Uppsala manuscript) • *6.10*

**Louis Couperin**

5) Fantaisie sur le Cromhorne OL 57 • *2.43*

**Louis Couperin / Guillaume-Gabriel Nivers**

6) Pange Lingua en basse OL 34 • *1.41*
7) In Supremae Nocte Coenae • *1.03*
8) Pange Lingua OL 35 • *1.32*
9) Tantum Ergo Sacramentum • *1.01*
10) Pange Lingua OL 36 • *2.20*



**Louis Couperin**

11) Fugue Renversée OL 60 • *2.42*
12) Fantaisie Duretez OL 1 • *4.53*
13) Ut Queant Laxis OL 31 • *1.17*
14) Ut Queant Laxis OL 32 • *1.05*
15) Fantaisie OL 70 • *2.29*
16) Invitatoire Pour le Jour de Pâques OL 51 • *1.05*

**Louis Couperin / Guillaume-Gabriel Nivers**

17) Ad Cenam Agni Providi • *0.23*
18) Ad Cenam Agni Providi OL 54 • *0.53*
19) (Ad Cenam Agni Providi) 3$^{e}$ Verset OL 55 • *1.06*
20) Consurgit Christus Tumulo • *0.24*
21) Quaesumus Auctor Omnium • *0.34*

**Ennemond Gaultier,** dit « Gautier le Vieux » (1575–1651)

22) Tombeau de Mézengeau (transcription Pharo) • *6.15*

Total Time • *51.19*

**Jean Rondeau**
*Organ by Guillaume Lesselier, 1631*
*(Saint-Michel Church, Bolbec, France)*

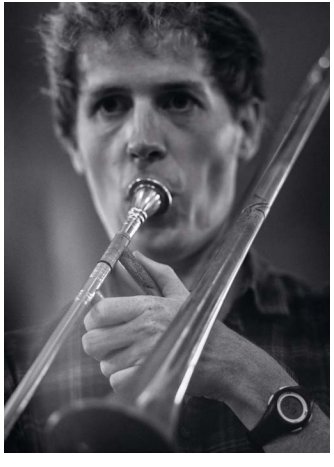
**Lucile Richardot** • *mezzo-soprano*
*(tracks 1, 7, 9 & 10)*

**Anaïs Bertrand** • *mezzo-soprano*
**Clotilde Cantau** • *soprano*
**Cécile Dalmon** • *mezzo-soprano*
*(tracks 17, 20 & 21)*

**Jérémie Papasergio** • *bass dulzian and artistic direction*
**Elsa Frank** • *oboe*
**Victor Julián Rincón Hurtado** • *tenor oboe*
**Rémi Lécorché** • *tenor sackbut*
**Adrien Mabire** • *cornett & mute cornett*
**Adrien Reboisson** • *tenor & soprano oboe"*
*(track 4)*

**Robin Pharo** • *bass viol*
*(track 22)*

**Pierre Gallon** • *organ "third hand"*
*(tracks 8, 13 & 14)*



# V

**Louis Couperin** (1626–1661)

1) Prélude 7 • *1.34*

**Johann Jakob Froberger** (1616–1667)

2) Toccata II (Book of 1649) • *4.54*

**Louis Couperin**

**Suite en Ré**

3) Allemande 35 • *3.45*
4) Courante 41 • *2.07*
5) Sarabande 45 • *1.46*
6) Volte 53 • *1.35*
7) Gigue 122 • *2.13*
8) Sarabande en canon 47 • *1.41*
9) Fantaisie Duretez OL 1 (transcription Rondeau) • *5.26*

**Suite en Mi**

10) Prélude 14 • *2.06*
11) Allemande de la Paix 63 • *3.35*
12) Courante 64 • *1.51*
13) Courante 92 • *2.00*
14) Sarabande 65 • *4.19*



15) Pavanne 120 • *8.11*

**Suite en Do**

16) Prélude 9 • *4.12*
17) Allemande 15 • *2.37*
18) Courante 18 • *2.05*
19) Sarabande 25 • *1.37*
20) Courante 19 • *2.09*
21) Sarabande 22 • *2.25*
22) Passacaille 27 • *8.17*

**François Dufaut** (1604–1672)

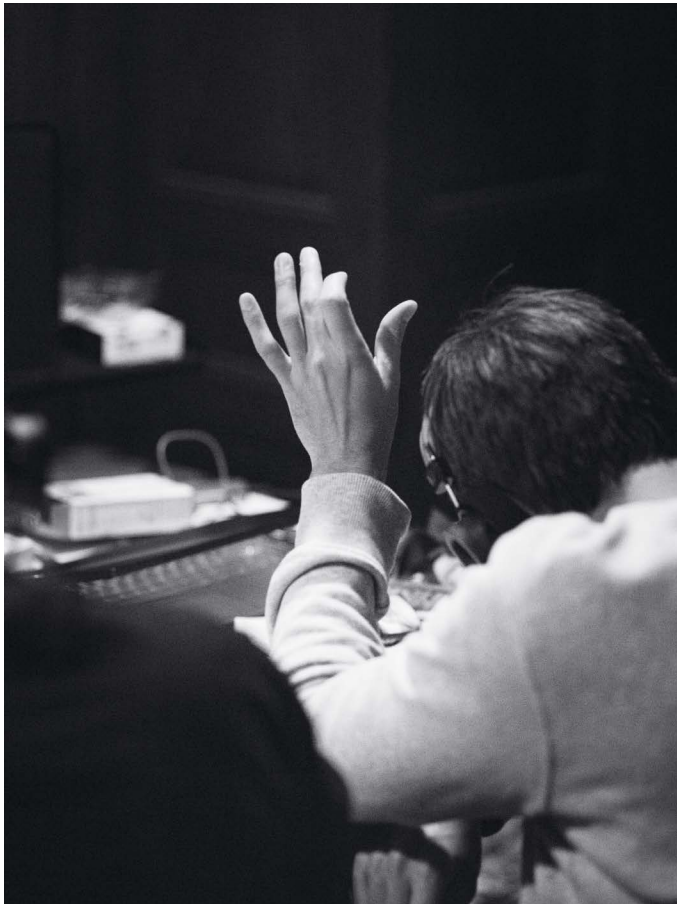
23) Tombeau de Mr. de Blancrocher (transcription Rondeau) • *4.37*

**Jean Rondeau**

*Harpsichord based on Italian models by Philippe Humeau*
*(Barbaste, France - 2014)*
*(tracks 1–14)*

*Harpsichord by Hans Ruckers II, 1624*
*(Unterlinden Museum, Colmar, France)*
*(tracks 15–23)*

Total Time • *75.11*



# VI

**Estienne Le Moyne** (1624–1689)

1) Prélude de Le Moyne (Kraków manuscript) • *1.25*

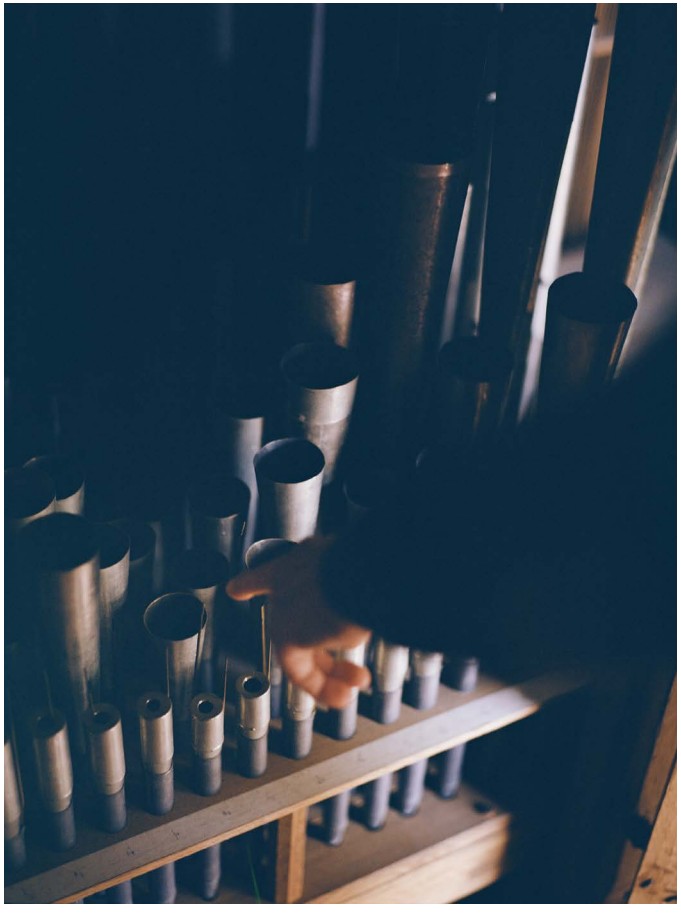
**Louis Couperin** (1626–1661)

2) Fantaisie Duretez OL 1 • *4.32*
3) Fantaisie OL 2 • *2.20*
4) Fantaisie OL 12 • *2.20*
5) Duo OL 14 • *1.59*
6) Fugue OL 11 • *2.04*
7) Fantaisie OL 13 • *2.28*
8) Ave Maris Stella OL 9 • *1.43*
9) Fantaisie par Mons. Couperin OL 15 • *2.17*
10) Duo par Mons. Couperin OL 16 • *2.24*
11) Tristes Erant Apostoli OL 40 • *0.48*
12) Pseaume 137 (transcription Rondeau) • *1.49*
13) Pseaume 138 (transcription Rondeau) • *0.35*
14) Branle de Basque 73 (transcription Rondeau) • *1.28*
15) Carillons 139 • *1.32*
16) Fantaisie OL 25 • *2.21*
17) Fantaisie OL 27 • *1.45*
18) Fantaisie OL 21 • *2.29*
19) La Piémontoise 102 (transcription Rondeau) • *1.36*
20) Fantaisie OL 23 • *2.12*
21) Fantaisie OL 22 • *1.25*
22) Fugue sur le Cromhorne OL 20 • *2.34*
23) Fugue grave sur « Urbs Beata Jerusalem » OL 3 • *3.15*
24) Autre Fugue grave sur le même sujet « Urbs Beata Jerusalem » OL 4 • *1.58*
25) Urbs Beata Jerusalem (*En haute-contre avec le pouce droit*) OL 5 • *1.38*
26) Fugue OL 17 • *2.36*
27) Fugue (*qu'il faut jouer d'un mouvement fort lent sur la Tierce du Grand Clavier avec le tremblant*) OL 29 • *3.29*
28) Conditor (alme siderum) *en haut-contre avec le pouce droit, en trio* OL 6 • *1.00*
29) Conditor (alme siderum) *En trio, Cantus à l'alto* OL 7 • *1.07*
30) Conditor (en trio) À 2 dessus OL 8 • *0.57*
31) Fantaisie OL 66 • *2.29*
32) Fantaisie OL 67 • *3.55*
33) Fantaisie OL 68 • *2.43*
34) Jesu Salvator Sæculi OL 39 • *0.55*
35) Sarabande 23 (transcription Rondeau) • *2.41*

**Robert de Visée** (1652–1730)

36) La Plainte ou Tombeau de Mesdemoiselles de Visée • *5.47*

Total Time • *78.48*



**Jean Rondeau**
*Organ by Jean de Villers and Jacques Carouge, 1663*
*(Notre-Dame Church, Juvigny, France)*

**Lucile Boulanger** • *treble & bass viol*
*(tracks 1, 12, 13 & 35)*

**Thibaut Roussel** • *theorbo*
*(track 36)*

# VII

**Louis Couperin** (1626–1661)

**Suite en Ré**

1) Prélude 2 • *4.35*
2) Allemande 58 • *4.47*
3) Courante 59 • *2.21*
4) Sarabande 60 • *2.42*
5) Courante 38 • *2.09*
6) Sarabande 46 • *1.34*
7) Gaillarde 61 • *2.40*
8) Chaconne 62 • *3.14*

**Henry Dumont** (1610–1684)

9) Pavanne de Mons. Dumont (Bauyn manuscript) • *6.21*

**Nicolas Lebègue** (1631–1702)

**Suite en Ré**

10) Prélude • *1.55*

**Louis Couperin**

11) Allemande 36 • *3.30*
12) Pieces de trois sortes de mouvements 37 • *2.31*
13) Courante 39 • *2.24*
14) Courante 40 • *2.22*
15) Sarabande 48 • *1.22*
16) Sarabande 56 • *2.46*
17) Gavotte 124 • *1.06*
18) Pastourelle 54 • *1.26*
19) Chaconne 55 • *3.22*

**Suite en Do**

20) Prélude 11 • *2.35*
21) Allemande 15 • *2.40*
22) Courante 16 • *1.57*
23) Sarabande 28 • *2.07*
24) Rigaudon et Double 127 • *2.28*
25) Gavotte de Mr. Le Bègue et son Double par Mr. Couperin 131 • *1.09*

**Johann Jakob Froberger** (1616–1667)

26) Tombeau fait à Paris sur la mort de Mr. Blancheroche • *9.38*

**Jean Rondeau**
*Harpsichord Couchet by Bruce Kennedy*
*(Castelmuzio, Italy - 2009)*

Total Time • *75.50*

# VIII

**Jacques Champion de Chambonnières** (1602–1672)

1) Pavanne • *5.47*

**Louis Couperin** (1626–1661)

2) Prélude 3 • *4.40*
3) Passacaille 98 • *6.15*

**Suite en Sol**

4) Prélude 129 • *1.17*
5) Allemande 83 • *3.18*
6) Courante 84 • *2.02*
7) Sarabande 87 • *3.33*
8) Courante 91 • *1.45*
9) Gaillarde 88 • *2.02*
10) Chaconne 89 • *6.51*
11) Prélude OL 46 • *3.46*
12) Fantaisie OL 47 • *2.55*
13) Fantaisie OL 48 • *2.08*
14) Fantaisie OL 49 • *2.27*
15) Fugue OL 18 • *1.51*
16) Fugue OL 19 • *2.14*
17) Fantaisie OL 24 • *1.37*
18) Fantaisie OL 26 • *2.12*
19) Fugue OL 28 • *2.40*
20) Fantaisie OL 30 • *2.38*

**Suite en Sol**

21) Prélude 5 • *2.39*
22) Allemande 93 • *3.11*
23) Courante 94 • *2.34*
24) Allemande 118 • *2.38*
25) Courante 90 • *1.32*
26) Sarabande 95 • *2.23*
27) Chaconne 121 • *3.21*

**Ennemond Gaultier,** dit « Gautier le Vieux » (1575–1651)

28) Tombeau de Mézengeau (transcription Rondeau) • *5.56*

Total Time • *86.21*

**Jean Rondeau**

*Harpsichord Couchet by Bruce Kennedy*
*(Castelmuzio, Italy - 2009)*
*(tracks 1–3)*

*Harpsichord Vincent Tibaut by David Ley*
*(Bern, Switzerland - 1998)*
*(tracks 4–10 & 21–27)*

*Organ by Jean de Villers and Jacques Carouge, 1663*
*(Notre-Dame Church, Juvigny, France)*
*(tracks 11–20)*

*Harpsichord by Hans Ruckers II, 1624*
*(Unterlinden Museum, Colmar, France)*
*(track 28)*

# IX

**Louis Couperin** (1626–1661)

**Suite en La**

1) Prélude 7 • *1.36*
2) Allemande 99 • *2.50*
3) Courante 104 • *2.04*
4) Courante 106 • *2.53*
5) Sarabande 108 • *1.56*
6) Sarabande 110 • *3.07*
7) Menuet du Poitou et son Double 111 • *2.52*
8) Gavotte de Mr. Hardel et son Double par Mr. Couperin 125 • *2.50*

**Suite en Do**

9) Prélude 10 • *2.55*
10) Le Moutier, Allemande de Mr. de Chambonnières et son Double par Mr. Couperin 126 • *2.50*
11) Courante 17 • *2.00*
12) Sarabande 20 • *1.48*
13) Sarabande 21 • *1.41*
14) Menuet 29 • *1.22*
15) Chaconne 26 • *4.27*



**Suite en Fa**

16) Allemande 67 • *3.52*
17) Courante 70 • *1.42*
18) Courante 119 • *1.44*
19) Sarabande 75 • *2.37*
20) Sarabande 50 • *2.12*
21) Gaillarde 77 • *1.19*
22) Gigue 79 • *1.55*
23) Chaconne (Chambonnières/Louis Couperin - Bauyn manuscript) • *4.03*

**Suite en La**

24) Prélude 8 • *2.45*
25) Allemande l'Amiable 101 • *3.10*
26) Courante 112 • *2.01*
27) Sarabande 113 • *3.19*
28) Sarabande 107 • *2.08*
29) Gigue 114 • *2.04*
30) Pavanne 120 • *7.57*

**Jean Rondeau**
*Harpsichord Vincent Tibaut by David Ley*
*(Bern, Switzerland - 1998)*

Total Time • *80.11*

# X

**Louis Couperin** (1626–1661) / **Guillaume-Gabriel Nivers** (1632–1714)

1) A Solis Ortus Cardine • *1.36*
2) A Solis OL 41 • *1.36*
3) Castae Parentis Viscera • *0.54*
4) A Solis OL 42 • *1.51*
5) Enixa Est Puerpera • *0.58*
6) A Solis OL 43 • *0.59*
7) Gaudet Chorus Caelestium • *1.26*
8) A Solis OL 44 • *1.55*
9) A Solis OL 45 • *1.45*

**Louis Couperin**

10) Fugue sur la tierce du Grand Clavier OL 63 • *2.11*
11) Fugue OL 61 • *2.10*
12) Iste Confessor OL 33 • *1.15*
13) Fantaisie OL 59 • *2.12*
14) Fantaisie sur les Jeux de Hautbois • *1.37*
15) Fantaisie sur le même jeu • *1.55*
16) Fugue sur le Cromhorne OL 65 • *2.26*
17) Fugue sur la tierce OL 64 • *1.36*
18) Fantaisie sur la tierce du Grand Clavier avec le tremblant lent OL 58 • *2.29*
19) Invitatoire de la Trinité OL 52 • *1.06*
20) Fantaisie OL 56 • *1.52*
21) Fantaisie OL 69 • *2.24*



**Louis Couperin / Guillaume-Gabriel Nivers**

22) Regina Cæli OL 50 • *0.51*
23) Regina Cæli • *0.55*
24) Invitatoire de La Feste Dieu OL 53 • *1.30*

**Michel Mazuel** (1603–1676)

25) Allamanda (Suite XIII) • *2.45*

**Louis Couperin**

26) Ave Maris Stella OL 10 • *1.28*
27) Beata Nobis Gaudia OL 37 • *1.13*
28) Beata Nobis Gaudia Trio OL 38 • *2.18*
29) Prélude OL 46 • *3.59*

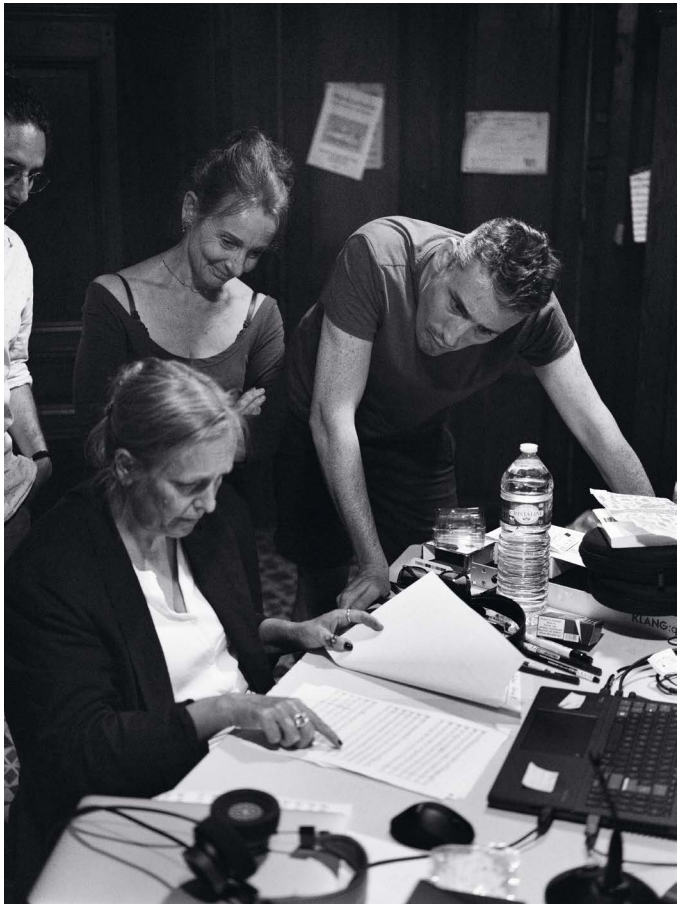
Total Time • *51.22*

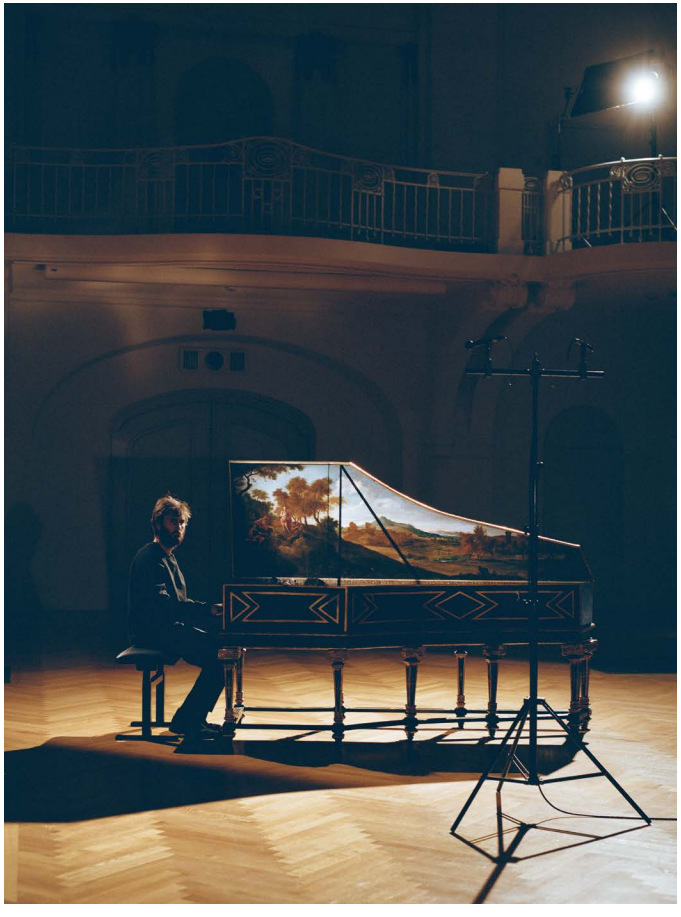
**Jean Rondeau**
*Organ by Guillaume Lesselier, 1631*
*(Saint-Michel Church, Bolbec, France)*

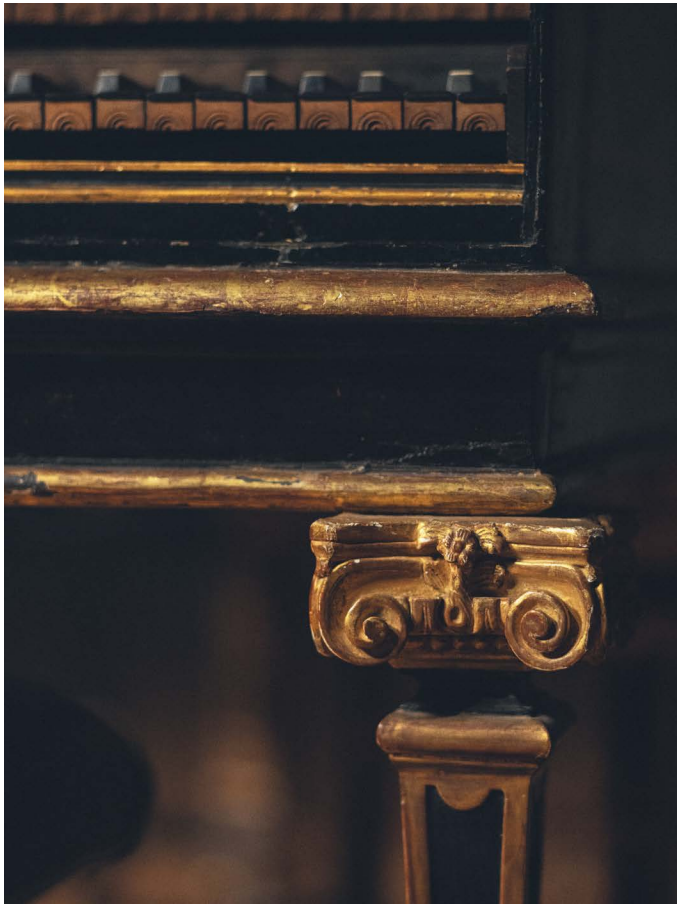
**Anaïs Bertrand** • *mezzo-soprano*
**Clotilde Cantau** • *soprano*
**Cécile Dalmon** • *mezzo-soprano*
*(tracks 1, 3, 5, 7, 22 & 23)*

**Jérémie Papasergio** • *bass dulzian and artistic direction*
**Elsa Frank** • *oboe*
**Victor Julián Rincón Hurtado** • *tenor oboe*
**Rémi Lécorché** • *tenor sackbut*
**Adrien Mabire** • *cornett & mute cornett*
**Adrien Reboisson** • *tenor & soprano oboe*
*(tracks 14, 15 & 25)*

**Pierre Gallon** • *organ "third hand"*
*(tracks 6, 12, 26 & 28)*







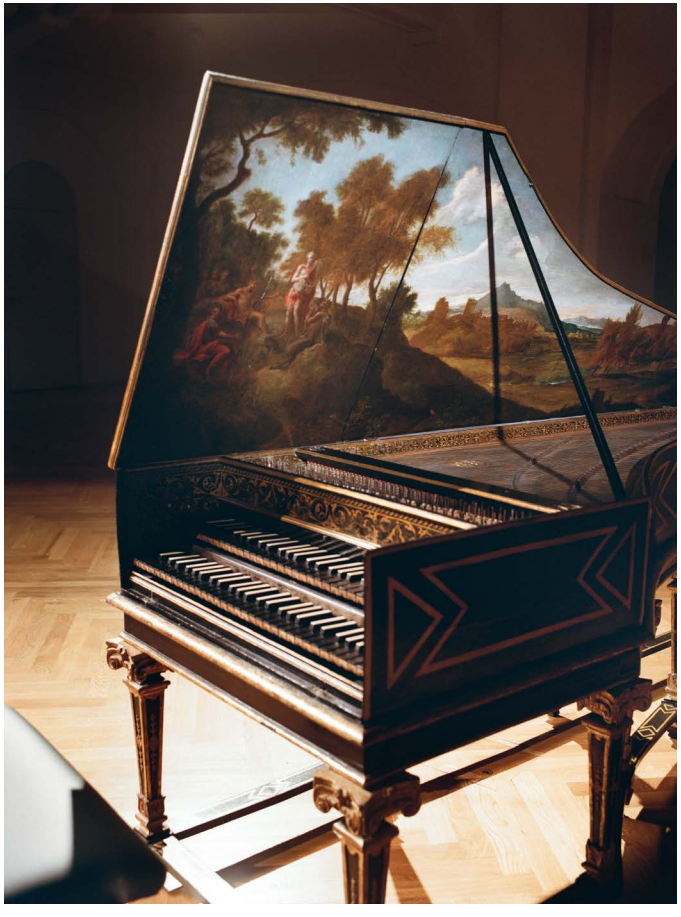
## CLAVECIN RUCKERS & VATER - 1624
### Musée Unterlinden - Colmar, France.

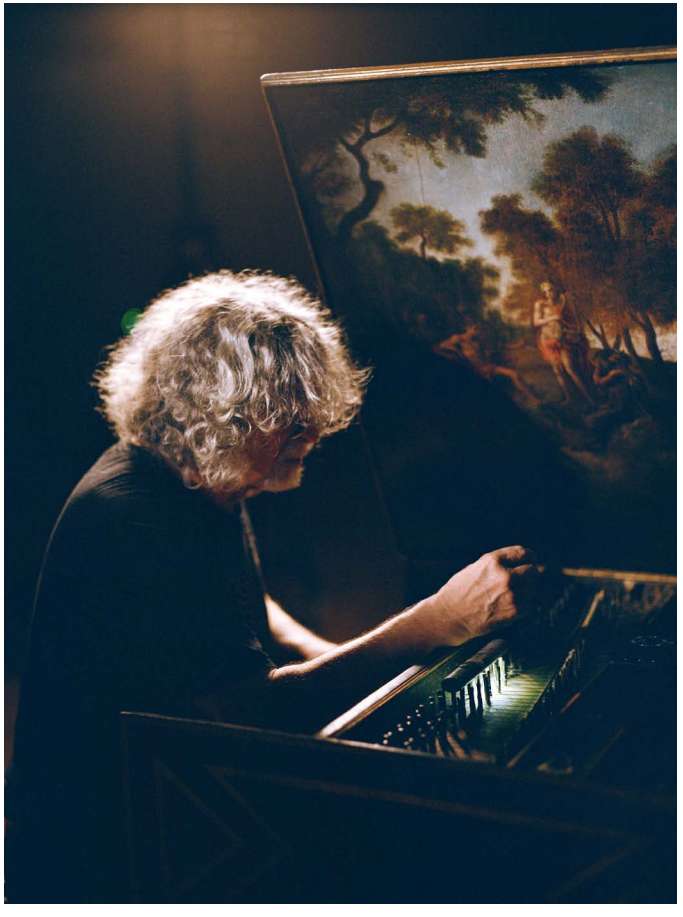
C'est l'année même des célébrations de son quatre centième anniversaire que je joue ce fameux Ruckers du Musée Unterlinden de Colmar pour enregistrer certaines pièces de Louis Couperin. Issu du savoir-faire remarquable de la dynastie des Ruckers, les facteurs de clavecins les plus réputés d'Europe entre 1580 et 1650, ce clavecin a été construit en 1624 à Anvers dans l'atelier de Ioannes Ruckers – on trouve ce millésime peint sur la table d'harmonie, au milieu des fleurs et des oiseaux de la tradition flamande. Il est probable qu'il arriva en France vers 1680, même si l'on ne trouve sa trace dans les inventaires qu'à partir de 1778, dans un ancien relais de chasse du prince de Condé alors propriété du marquis de La Faye (1674–1731), diplomate et académicien. L'instrument, en état de « dépérissement » au début du XIX$^{e}$ siècle, passe par succession au fils cadet du Marquis de Sade et il restera dans la propriété de famille jusqu'en 1978. Même s'il a fait l'objet de restaurations, et qu'il est classé au titre des Monuments Historiques en 1966, il n'est plus en état de jeu lorsqu'il est racheté par le collectionneur britannique Alan Rubin. C'est sous son impulsion qu'il est entièrement restauré en 1979–1980 par le facteur Christopher Clarke dans l'atelier parisien Les Tempéraments Inégaux, avec l'intervention du facteur Émile Jobin, puis remis en vente quand le Musée Unterlinden l'acquiert auprès de la galerie parisienne La Cour de Varenne à l'initiative du Dr Albert Raber, alors membre du Comité de la Société Schongauer. Avec son « cousin » des musées d'Amiens, c'est le Ruckers le plus joué d'Europe, à propos duquel Blandine Verlet confiait au journaliste Jacques Merlet en 1993 : c'est « un clavecin magique, un instrument magnifique (…) le Ruckers que j'aime tant. Je n'arrive pas à m'en détacher. »



Ce Ruckers de Colmar était sans doute le modèle le plus élaboré du début du XVII$^{e}$ siècle flamand. Il disposait en effet de deux claviers superposés et indépendants dits « transpositeurs » qui n'étaient pas destinés à être joués ensemble puisque les touches du clavier supérieur (au diapason en vigueur) n'étaient pas alignées avec celles du clavier inférieur, à la quarte (un *fa* du clavier supérieur sonnant *do* au clavier inférieur). Cette configuration répondait à l'usage alors prédominant du clavecin notamment pour la pratique du consort (avec voix et instruments). Après des « ravalements » – pratique courante à la fin du XVII$^{e}$ siècle et au XVIII$^{e}$ siècle qui consistait à transformer un instrument existant afin de faire évoluer sa facture tout en gardant ses qualités sonores – qui ont élargi les claviers de plusieurs notes dans les graves et les aigus, l'instrument a fait l'objet d'un alignement de ses deux claviers au détriment du clavier inférieur transpositeur passé de mode, ce qui rendait les deux claviers jouables à l'unisson. Et un second jeu de 8 pieds a également été ajouté au clavier inférieur avec pour conséquence probable une baisse du diapason du clavecin d'environ un demi-ton (de 415 Hz à 400 Hz environ). On attribue l'un de ces ravalements au facteur de clavecins allemand Antoine Vater, actif à Paris de 1715 environ à 1759, qui a travaillé sur l'étendue des claviers, les registres, le plan de cordage et la structure interne. Les nouveaux claviers ont ainsi été munis d'un accouplement dit « à tiroir », courant dans les clavecins français du XVIII$^{e}$ siècle, ainsi que d'un jeu de luth. Ce qui fait considérer cet instrument unique comme le type canonique de clavecin Ruckers à deux claviers et à « petit ravalement » pour les nombreux facteurs du monde entier qui le prennent pour modèle.

Une origine, une histoire et une succession d'attention, de Ioannes Ruckers jusqu'à Christopher Clarke, qui en font l'instrument idéal pour jouer Louis Couperin, dans son jus et dans sa modernité à la fois.





# RUCKERS & VATER HARPSICHORD - 1624
## Unterlinden Museum - Colmar, France.

It was in the very year of its 400th anniversary that I played this famous Ruckers harpsichord from the Unterlinden Museum in Colmar to record certain pieces by Louis Couperin. A product of the remarkable craftsmanship of the Ruckers dynasty, the most renowned harpsichord makers in Europe between 1580 and 1650, the instrument was built in Ioannes Ruckers' workshop in Antwerp in 1624 – the date is painted on the soundboard amidst the flowers and birds typical of the Flemish tradition. It likely arrived in France around 1680, even if a record of it only appears in 1778 in the inventory of a hunting lodge, formerly belonging to the Prince de Condé and at that time owned by the Marquis de La Faye (1674–1731), a diplomat and academician. Deemed "damaged" in the early 19th century, the instrument was inherited by the younger son of the Marquis de Sade and remained in the family estate until 1978. Although it underwent restorations and was classified as a "historical monument" in 1966, it was no longer playable when British collector Alan Rubin acquired it in 1979. Rubin commissioned its full restoration in 1979–80 from harpsichord maker Christopher Clarke, who undertook the work at the Parisian atelier Les Tempéraments Inégaux with the support of harpsichord maker Émile Jobin. It was acquired by the present owner when the Unterlinden Museum purchased it from the Parisian gallery La Cour de Varenne on the initiative of Dr Albert Raber, then a member of the Schongauer Society Committee. Alongside its "cousin" from the Amiens museums, it is the most played Ruckers in Europe, and in 1993 Blandine Verlet told journalist Jacques Merlet: it is "a magical harpsichord, a magnificent instrument (...) the Ruckers I love so much. I can't tear myself away from it."



This particular Ruckers was without question the most sophisticated model among early 17th-century Flemish harpsichord types. Known as a "transposing harpsichord", it featured two independent, stacked manuals, which were not intended to be played at the same time since the keys of the top keyboard (tuned to the standard pitch) were not aligned with those of the bottom one, tuned a fourth lower (an F on the top keyboard being equal to a C on the bottom one). This configuration catered for the harpsichord's particularly prevalent role at the time of consort playing (with voices and instruments). In a series of ravalements (refashionings) – a common practice in the late 17th and 18th centuries that involved modifying an existing instrument so as to update its construction while preserving its tonal qualities – the instrument's manuals were expanded with the addition of extra notes in the bass and treble; the two manuals were aligned, eliminating the lower manual's outmoded transposing function and allowing for two-manual unison; and a second 8-foot stop was added to the bottom keyboard, likely resulting in a lowering of the harpsichord's pitch by about a half-tone (from approximately 415 Hz to 400 Hz). One of those ravalements is attributed to the German harpsichord maker Antoine Vater, active in Paris from around 1715 to 1759, who worked on the manuals' range, registers, string layout and internal structure. He equipped the new manuals with the "shove coupler" mechanism often found on 18th-century French harpsichords, as well as a lute stop. This has led to this unique instrument being considered the canonical type among two-manual Ruckers harpsichords with a petit ravalement (minor refashioning) and used as a model by a great many harpsichord makers around the world.

Its origins, its history, and its line of stewards, from Ioannes Ruckers to Christopher Clarke, make it the perfect instrument for the works of Louis Couperin, blending as it does historical authenticity with modern playability.

## CLAVECIN BLANCHET - 2011
### Bruce Kennedy - Castelmuzio, Italie.

Dans ce XVII^e siècle plein d'appétit pour les clavecins et les mouvements créatifs qu'ils suscitent, tout est affaire de famille. Comme les Ruckers, les Blanchet vont constituer une illustre dynastie française de facteurs de clavecins prospérant sur tout le XVIII^e siècle. C'est une histoire en continuité puisque les Blanchet réaliseront justement des « ravalements » sur les clavecins Ruckers (et Couchet, nous le verrons plus loin).

Louis Couperin meurt en 1661 et Nicolas Blanchet est né un an avant. Il pourrait sembler paradoxal d'utiliser un instrument dont l'origine historique est postérieure à la mort de Louis Couperin pour enregistrer sa musique. Mais il faut prendre en compte le fait que les textes musicaux que Louis Couperin et ses frères ont laissés en héritage ont été probablement davantage joués après leur mort que de leur vivant. Le clavecin et sa facture étant, aux XVII^e et XVIII^e siècles, des lieux d'innovations et d'émulation foisonnante, il est fort probable que les textes d'un passé récent pouvaient être significativement éclaircis sur des instruments contemporains au vu de l'engouement généré par l'évolution de la facture des clavecins. Si la musique de Louis Couperin n'aurait pas pu être écrite pour les clavecins de la famille Blanchet, ceux-ci viennent se substituer à leurs prédécesseurs pour faire exister la musique du compositeur après sa mort, et la faire vivre notamment auprès des musiciens que l'inspiration intarissable de l'oncle Couperin suscitait. François Couperin, familier de la musique de son oncle, l'a très probablement fait résonner sur un clavecin Blanchet. Ainsi, l'utilisation de cet instrument, en plus de participer à la variété des timbres dans cette intégrale, ouvre une nouvelle perspective sonore, une fenêtre dans l'histoire du XVIII^e siècle nous faisant découvrir comment l'œuvre de Louis Couperin a pu être vécue, entendue et partagée par ses héritiers.



Le clavecin fac-similé utilisé ici est une ré-interprétation des modèles « Blanchet » sur la base de trois instruments historiques réalisée par Bruce Kennedy en 2011. Le facteur américain, d'abord installé à Château-d'Oex en Suisse puis à Castelmuzio en Toscane, a pris le parti de s'inspirer de différents éléments à partir de plusieurs clavecins anciens de cette famille pour combiner les atouts de fabrication lui permettant de donner naissance à un instrument d'une qualité exceptionnelle. Ce clavecin, aussi précis que rond, si puissant dans l'émission du son et dans la palette des couleurs, si clair dans sa diction, m'a permis de modeler la musique de Louis Couperin pour la rendre la plus intelligible possible. Le vrombissement de ce clavecin, la vibration de son bois, tout à fait particuliers, permettent de faire résonner la musique de Couperin dans ses respirations et ses suspensions. Précieux et inattendu support de ce projet, cet instrument tout à fait exceptionnel a aidé le texte à se dire et à se vivre, l'a sublimé et a guidé nombre de nos choix.

## BLANCHET HARPSICHORD - 2011
### Bruce Kennedy - Castelmuzio, Italy.

In a 17th century brimming with enthusiasm for harpsichords and the creative movements they inspired, everything was a family affair. Like the Ruckers clan, the Blanchets would found a distinguished French dynasty of harpsichord makers and thrive throughout the 18th century. This is also a story of continuity, as the Blanchets would undertake "ravalements" of Ruckers harpsichords – as well as Couchet instruments, as we shall see.

Louis Couperin died in 1661, a year after Nicolas Blanchet was born. Though it might seem paradoxical to record Couperin's music on an instrument whose historical origins postdate his death, we must bear in mind that the musical texts left by Couperin and his brothers were likely more often performed after their deaths than during their lifetimes. For the harpsichord and its craftsmanship, the 17th and 18th centuries were periods of innovation and vibrant emulation and, given the excitement sparked by advancements in harpsichord making, it is highly likely a new instrument could have significantly enlightened the performance of compositions from its recent past. While Louis Couperin's music may not have been written for Blanchet harpsichords, the instruments effectively took the place of their predecessors in bringing the composer's music to life after his death, especially for those musicians inspired by the inexhaustible creativity of "Uncle Couperin". We can surmise that François Couperin, who would have been familiar with his uncle's music, played it on a Blanchet harpsichord. The use of this instrument, therefore, not only enriches the variety of timbres in this complete set but also opens up a new sonic perspective – a window into 18th-century history that shows us how Louis Couperin's work was experienced, heard and shared by his successors.



The facsimile harpsichord used here is a reinterpretation of the Blanchet models, crafted by Bruce Kennedy in 2011 and based on three historical instruments. The American harpsichord maker, initially based in Château-d'Oex, Switzerland, and later in Castelmuzio, Tuscany, drew his inspiration from various elements of several antique Blanchet harpsichords and combined their strengths to create an instrument of exceptional qualities. This harpsichord, precise and resonant, powerful in its sound projection and colour palette, and so clear in its articulation, enabled me to shape Louis Couperin's music and make it as intelligible as possible. Its distinctive hum, the vibration of its wood, allows Couperin's voice to resonate in all its breaths and suspensions. A precious and unexpected asset in this project, this truly outstanding instrument has brought the music to life, elevated its expression and guided many of our choices.

# ORGUE GUILLAUME LESSELIER - 1631

## Église Saint-Michel - Bolbec, France.

L'orgue de Bolbec nous vient lui aussi de l'euphorie musicale du XVII^e^ siècle, héritier d'une période de renaissance de la facture d'orgue en Normandie sous la houlette du grand organiste Jehan Titelouze, titulaire de l'orgue de la cathédrale de Rouen, qui y fit venir toute une industrie de facteurs, dont les célèbres ateliers de Crespin Carlier et Guillaume Lesselier. C'est à ce dernier qu'il léguera, à son décès en 1633, « son clavecin organisé et tout ce qu'il contient » à la charge pour le facteur de faire dire deux messes par semaine pendant un an. Et c'est ce Guillaume Lesselier qui entreprit la construction de l'orgue pour la paroisse Sainte-Croix-Saint-Ouen vers 1630. Il fut par la suite agrandi par Charles Lefebvre de 1728 à 1730, puis transporté dans l'église de Bolbec lorsque sa paroisse d'origine fut supprimée par l'Assemblée Constituante à la suite de la nationalisation des biens du clergé en 1791. L'originalité et l'ancienneté de sa composition, la quantité du matériel antérieur à la Révolution française et son état de conservation l'ont fait classer au titre des Monuments Historiques et ont conduit à une restauration complète en 1997–1998 « dans l'esprit du XVII^e^ siècle normand », assurée par l'atelier des facteurs d'orgues Jean-Loup Boisseau et Bertrand Cattiaux pour les parties instrumentales et par l'atelier de l'ébéniste Yves Lehuen pour les buffets.

Cela en fait l'un des très rares orgues français disposant d'une tuyauterie significative antérieure à 1650, et un instrument qui permet de redécouvrir les audaces du Grand Siècle dépouillées des esthétiques de la facture du XVIII^e^. Plus précisément, il sied tout particulièrement à la musique de Louis Couperin. Son caractère éloquent donne l'élan nécessaire pour exprimer ce style nouveau amorcé par Titelouze. Bénéficiant de la généreuse acoustique de l'église Saint-Michel à Bolbec, on accède ici à un instrument d'une puissance colorifique sans pareil, qui, à chaque registration, nous envoûte, nous émeut et nous saisit.

# GUILLAUME LESSELIER ORGAN - 1631

## Church of Saint-Michel - Bolbec, France.

The Bolbec organ also hails from the musical heyday of the 17th century, a legacy of the renaissance in Norman organ-building that flourished under the aegis of the great Jehan Titelouze, organist at Rouen Cathedral, who fostered a whole hive of organ builders including the renowned workshops of Crespin Carlier and Guillaume Lesselier. It was to the latter that Titelouze, upon his death in 1633, bequeathed "his claviorgan and all its components," on the condition that the builder arrange for a year of twice-weekly Requiem Masses to be said for him. It was this same Guillaume Lesselier who undertook the construction of the organ for the Sainte-Croix-Saint-Ouen parish around 1630. The organ was later enlarged by Charles Lefebvre from 1728 to 1730 and then relocated to the church in Bolbec, when its original parish was abrogated by the Constituent Assembly in the wake of the nationalisation of church property in 1791. The originality and antiquity of its components, the amount of elements predating the French Revolution, and its state of preservation led to its designation as a "historical monument" and to its full restoration in 1997–98 "in the spirit of 17th-century Normandy". This was carried out by the organ-building workshop of Jean-Loup Boisseau and Bertrand Cattiaux, for the instrumental parts, and by cabinet maker Yves Lehuen's workshop for the case.

This makes it one of the rare French organs with significant pipe work predating 1650, an instrument that allows us to rediscover the boldness of the Grand Siècle unencumbered by the aesthetics of 18th-century organ building. More specifically, it is particularly well suited to the music of Louis Couperin. Its eloquent character provides the impetus needed to express the new style initiated by Titelouze. Benefiting from the generous acoustics of the Saint-Michel Church in Bolbec, this instrument offers unparalleled tonal colour and captivates, moves and astonishes us with every registration.

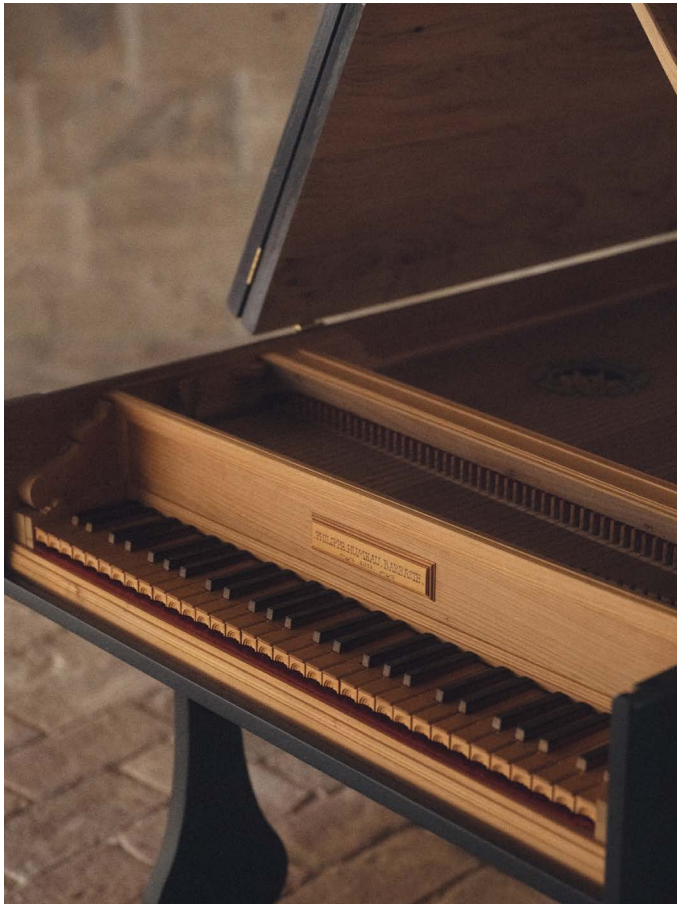
## CLAVECIN ITALIEN - 2016
### Philippe Humeau - Barbaste, France.

Puis il y a cet « italien » de Philippe Humeau. D'où vient-il, celui-là, avec ce son, le plus perlé et envoûtant que je connaisse ? On pourrait dire que, fait à Barbaste en 2016, il a été imaginé d'après différents instruments italiens du dernier tiers du XVII$^{e}$ siècle. Mais c'est bien plus complexe. Et cette complexité est l'histoire d'une vie, celle d'un facteur de clavecins, cet « art de dompter le hasard » pour reprendre les mots de Philippe Humeau, cette manière d'apprivoiser l'indéterminé qui se joue dans la perception que d'aucun aurait de l'instrument, du concept même d'instrument avant que celui-ci ne se matérialise. C'est dans cette phase embryonnaire de la construction d'un instrument qu'une somme d'événements hasardeux – qui se trouvent être domestiqués et combattus par une expérience ou par un goût immodéré de la musique pour clavecin – entre en jeu et réveille l'imaginaire. Mêlant des musiques qui résonnent quelque part avec des couleurs, des sons qu'on imagine plus qu'on ne les perçoit, cette démarche n'est cependant pas qu'esthétique. L'idée n'est pas que ce soit beau, mais que cela évoque quelque chose. « On se fout du beau » m'a lâché Philippe au détour d'une conversation. Ses mots semblaient si justes. Ce qui importe ici, c'est la folie. Dans les cours italiennes du XVII$^{e}$ siècle, être déraisonnable était nécessaire pour ne pas dire indispensable. C'est cette déraison qu'il s'agit de transposer dans notre présent par la facture. Comme une démarche musicologique intrinsèque qui, insidieusement, se marierait aux gestes de celui qui fabrique. Le hasard et la folie donc, deux ingrédients précieux à choyer, pour le musicien aussi. Cette folie, on la côtoie chez les compositeurs italiens du début du XVII$^{e}$ siècle, tels que Frescobaldi ou Luzzaschi avant lui pour ne citer qu'eux. Et ce sont leurs musiques qui ont directement conduit Froberger ou Couperin vers leurs Toccatas ou Préludes non-mesurés respectifs, quand les deux ne se fondent pas l'un dans l'autre. C'est bien pour cela que ce clavecin italien a toute sa place et tout son sens dans cette intégrale. Il vient convier la mémoire des ancêtres et maîtres de Louis Couperin, et avec eux leur fantaisie démesurée !

## ITALIAN HARPSICHORD - 2016
### Philippe Humeau - Barbaste, France.

And then there is this “Italian character” by Philippe Humeau. Where did it come from, how did it get its sound – the most crystalline and enchanting I’ve ever known? Crafted in Barbaste in 2016, it was clearly inspired by various Italian instruments from the last third of the 17th century. But things are far more complex than that, and this complexity is the story of a lifetime, that of Philippe Humeau, a harpsichord maker gifted, in his own words, with the “art of taming chance”: his way of harnessing all that is yet to be determined in the way an instrument – even the mere idea of an unbuilt instrument – will be perceived. It is in this embryonic phase of instrument building that a collection of random events – corralled and turned to a purpose by experience and a boundless passion for harpsichord music – comes into play and unleashes the imagination. This forging of a music that resonates somewhere with colours and sounds more imagined than real is no mere aesthetic pursuit. The idea is not to make the thing beautiful, but to make it conjure something. “Forget beauty!” Philippe once blurted out in conversation, and his words felt very apt. What matters here is the folly. In the Italian courts of the 17th century, an irrational streak was a necessity, if not a requirement. And that irrationality must be carried forward to the present day through craftsmanship, as an intrinsic musicological approach subtly inherent in the builder’s stroke. Chance and folly, then, are precious ingredients the musician, too, must cherish. This folly can be found in early 17th-century Italian composers such as Frescobaldi, or Luzzaschi before him, to name but a few. It was their music that directly led Froberger and Couperin to devise their toccatas and unmeasured preludes, respectively (though there is sometimes little separating the two). It’s precisely for this reason that this Italian harpsichord has such pride of place and meaning in this complete set. It summons the memory of Louis Couperin’s forebears and masters, along with their boundless whimsy!





# ORGUE VILLERS & CAROUGE - 1663

## Église Notre-Dame - Juvigny, France.

Considéré comme l'un des plus précieux instruments du patrimoine national, l'orgue de Juvigny, dans la Marne, fut d'abord construit pour le couvent des Cordeliers de Châlons-sur-Marne entre 1663 et 1666, avant d'être racheté par la commune de Juvigny en 1791 où il sera relevé en 1805. Comme la plupart des orgues, comme celui de Bolbec, il associe une succession de facteurs, depuis son créateur, Jehan de Villers qui mourut au début des travaux et laissa à sa veuve un chantier inachevé qu'elle confia à l'organier parisien Jacques Carouge, jusqu'à Pascal Quoirin qui en assura la restauration intégrale entre 1990 et 1993. On y relève les traces de René Cochu qui se chargea de l'installation à Juvigny, de Pierre-François-Philippe Lefèbvre qui en assura le premier relèvement, de travaux d'Alfred Abbey en 1850, de Jean Blési en 1889, de Charles Didier en 1893, d'Henri Firmin pour un relevage en 1927, d'Alain Saint-Denis et Jean Gonnet qui le redécouvrirent en 1966, de Robert Masset qui l'équipa d'une ventilation électrique, de Philippe Hartmann et Jean Deloye qui en firent une restauration partielle en 1968, de Claude Jaccard qui lui fournit une cymbale de 4 rangs neuve et d'Eric Brottier qui en établit l'inventaire complet avant restauration. Un orgue, c'est ainsi l'histoire de musiciens et d'artisans méticuleux qui au fil du temps s'activent autour de l'instrument pour lui assurer une longue et noble existence. C'est de cette succession discrète que nous tenons si précieusement aujourd'hui un autre de ces rares orgues français du XVII$^{e}$ siècle.

Comme un peu à l'étroit dans cette église de village, avec son buffet raboté pour faire tenir l'ambition des paroissiens qui ont tenu à l'installer là à la Révolution, il restitue la musique avec une netteté et une précision que permet l'espace limité de la voûte et l'acoustique sèche qui en résulte. Cet orgue est un joyau, une perle rare à taille humaine. Lorsqu'on le joue, une connexion s'opère instantanément, on est immédiatement électrisé et ému par la riche palette émotionnelle qu'il nous offre.

# VILLERS & CAROUGE ORGAN - 1663

## Church of Notre-Dame - Juvigny, France.

Regarded as one of the most precious instruments in the French national heritage, the organ at Juvigny, in the Marne (northeastern France), was originally built for the Cordeliers convent of Châlons-sur-Marne between 1663 and 1666, before it was purchased in 1791 by the Commune of Juvigny, where it was reinstalled in 1805. Like most organs, including the one in Bolbec, it is the product of a succession of builders, from its creator, Jehan de Villers – who died at the start of the project and left it unfinished to his widow, who in turn entrusted it to the Parisian organ builder Jacques Carouge – to Pascal Quoirin, who carried out its complete restoration between 1990 and 1993. Traces can be found of René Cochu, who oversaw its installation in Juvigny; of Pierre-François-Philippe Lefèbvre, who conducted its first overhaul; of work by Alfred Abbey in 1850, Jean Blési in 1889, Charles Didier in 1893 and Henri Firmin for an overhaul in 1927; of Alain Saint-Denis and Jean Gonnet who rediscovered it in 1966; of Robert Masset who equipped it with electric ventilation; of Philippe Hartmann and Jean Deloye, who performed a partial restoration in 1968; of Claude Jaccard, who provided a new four-rank Cymbale stop; and of Eric Brottier, who compiled a complete inventory before its restoration. This shows that an organ embodies a history of meticulous musicians and craftsmen who, over time, worked on the instrument to ensure its long and noble existence. It is from this quiet succession that we so preciously inherit another of these rare 17th-century French organs today.

Somewhat confined in this village church, its case trimmed to accommodate the will of the parishioners who insisted on installing it there during the Revolution, it delivers music with a clarity and precision enabled by the limited overhead vault and resulting dry acoustic. This organ is a gem, a rare pearl at human scale. On playing it, a connection is forged, the musician instantly feeling electrified and moved by the rich emotional palette it affords.

## CLAVECIN TIBAUT - 1998
### David Ley - Berne, Suisse.

Ce magnifique clavecin réalisé par David Ley en 1998 est un fac-similé inspiré et interprété à partir des clavecins français de Vincent Tibaut. Celui-ci naît en 1647 dans un milieu d'artisans ébénistes et de menuisiers. Le début de sa vie se chevauche avec la fin de celle de Louis Couperin. Les clavecins qu'il va réaliser seront donc légèrement postérieurs à son œuvre, mais ils vont laisser une trace précieuse de la grande influence des facteurs flamands sur l'école française et en particulier sur l'école parisienne de l'époque. C'est bien pourquoi ces clavecins ne sont pas dénués de liens avec les instruments qu'a connus et joués Louis Couperin, outre leur étroite accointance avec les musiciens et compositeurs qui aborderont la musique de Couperin après sa mort.

Il existe à ce jour seulement trois instruments de Vincent Tibaut. Le plus ancien des trois est conservé dans les collections du Musée des Instruments de Musique de Bruxelles et daté de 1679. Le second dans une collection particulière et le dernier au Musée de la Musique de Paris. Vincent Tibaut, basé à Toulouse, fut un facteur tout particulièrement inventif. Dans ses choix, on peut constater des évolutions complètement inédites. Il montre notamment, pour l'époque, une attention particulière pour les résonances liées au grave de l'instrument. La cohérence qui émane de ce fac-similé entre une rondeur des harmoniques graves, une précision dans l'attaque et une légèreté dans le toucher donne à cet instrument toute la richesse qu'appelle la musique de Louis Couperin.

## TIBAUT HARPSICHORD - 1998
### David Ley - Bern, Switzerland.

This magnificent harpsichord, crafted by David Ley in 1998, is a facsimile interpretation of the French harpsichords of Vincent Tibaut which inspired it. Tibaut was born around 1647 into a world of cabinetmakers and joiners. The early part of his life overlaps with the end of Louis Couperin's. Although the harpsichords he would go on to create were not quite contemporary with Couperin's works, they represented a valuable extension of the significant influence that Flemish makers had had on the French school, particularly the Parisian school, in the composer's day. Thus they were not dissimilar to the instruments Louis Couperin would have known and played, and they would have been well known to the musicians and composers who would engage with Couperin's music after his demise.

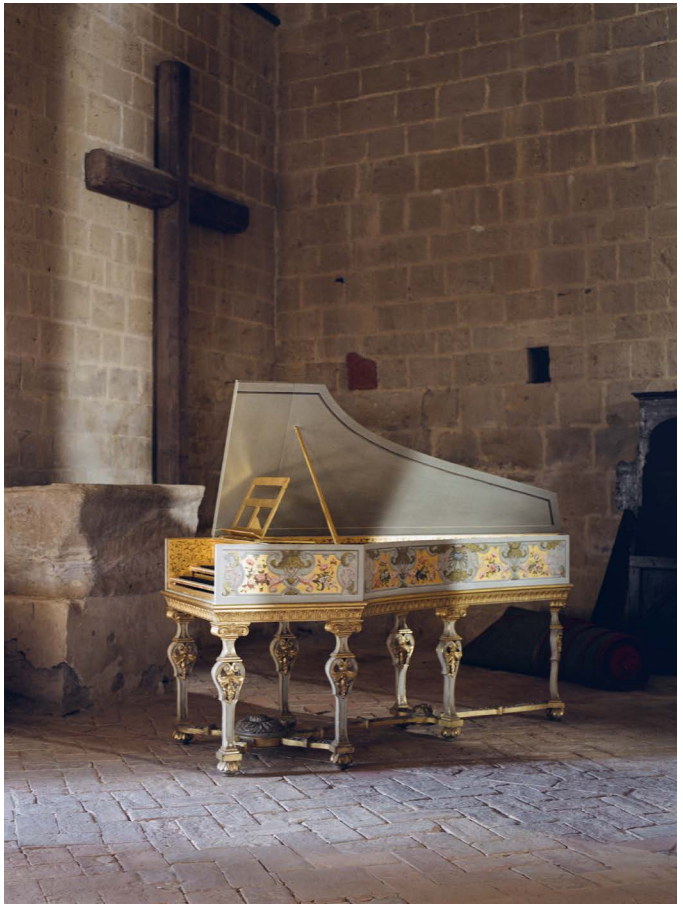
To date, only three of Vincent Tibaut's instruments have survived. The oldest, dated 1679, is housed in the collections of the Musical Instruments Museum in Brussels, the second belongs to a private collector, and the last one is at the Musée de la Musique in Paris. Based in Toulouse, Vincent Tibaut was a particularly inventive maker. Among his design choices are entirely novel developments: especially noteworthy for the period is his distinctive focus on the resonances associated with the instrument's lower register. The coherence in this facsimile between fullness in the lower harmonics, precision in the attack, and a lightness of touch imbues it with all the sumptuousness required by Louis Couperin's music.

## CLAVECIN COUCHET - 2009
### Bruce Kennedy - Castelmuzio, Italie.

Ce parcours des instruments se termine par un fac-similé de Couchet, une autre dynastie anversoise de facteurs de clavecins, Johannes (ou Jan) Couchet n'étant autre que le petit fils de Hans Ruckers, ayant bénéficié d'un apprentissage chez son oncle Ioannes Ruckers. Il ne subsiste aujourd'hui que six clavecins repertoriés de Ioannes Couchet, datés entre 1645 et 1652, que l'on trouve dans les musées d'Édimbourg, Bruxelles, Anvers, Paris et New York. Ses instruments furent extrêmement prisés, parfois plus encore que ceux de ses aïeux. Jacques-Champion de Chambonnières en possédait lui-même un et l'histoire a transmis la grande satisfaction dont il pouvait jouir avec cet instrument. On trouve donc dans les Couchet une adéquation parfaite avec la musique de Louis Couperin et de ses contemporains, et des instruments particulièrement justes pour faire sonner au mieux ce style naissant. On peut aussi penser que c'est grâce à la qualité exceptionnelle des instruments de la famille Couchet et de la famille Ruckers que le clavecin a pu s'imposer au centre de la vie musicale du XVII$^{e}$. Il suffit de constater combien les parallèles foisonnants entre compositeurs, musiciens, facteurs et acteurs de la vie musicale de l'époque, à travers villes, régions et pays, suscitent l'émergence d'un instrument, de manières de jouer la musique, de styles et de formes nouvelles.

L'instrument utilisé pour cet enregistrement est une interprétation du clavecin « Couchet » se trouvant au Metropolitan Museum of Art à New York. L'original est daté des environs de 1650, l'année même où Louis Couperin rencontra Chambonnières. Il n'est donc pas impossible que cet instrument d'époque ait pu passer sous les doigts de Louis, de ses frères ou de leurs contemporains. Avec son expertise inestimable, Bruce Kennedy a su mettre ici en œuvre la fabrication d'un instrument qui respecte la tradition d'une facture précise, pensée et millimétrée avec un regard riche d'une expérience alliant les manières de jouer le clavecin, et le son dans lequel cet instrument sonne aujourd'hui. Nouvelle illustration du travail ininterrompu d'échanges entre musiciens, musicologues et facteurs, d'où émergent ces instruments fac-similés dont la ré-interprétation contemporaine redonne un souffle nouveau à une tradition amorcée il y a maintenant plus de 400 ans.



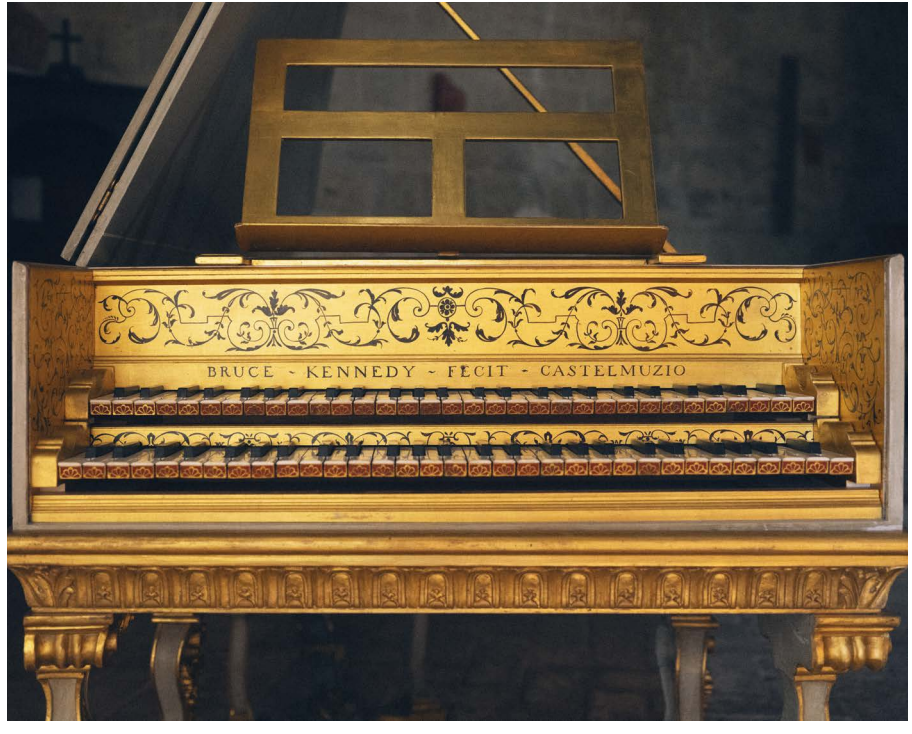


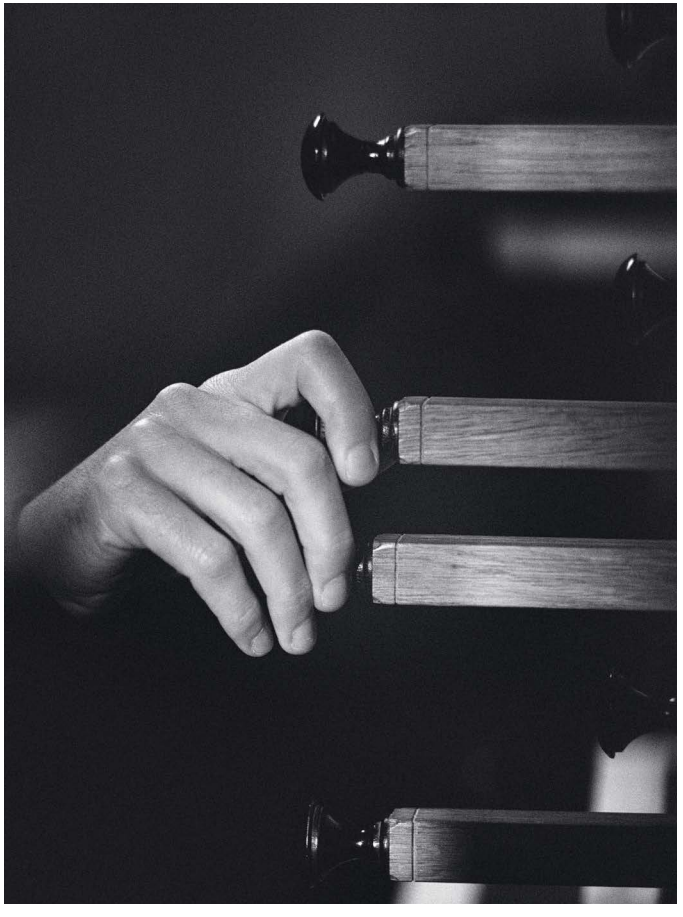
# COUCHET HARPSICHORD - 2009

## Bruce Kennedy - Castelmuzio, Italy.

This journey through our instruments concludes with a facsimile after a model by Couchet, member of another Antwerpian dynasty of harpsichord makers. Joannes (also Ioannes or Jan) Couchet was none other than the grandson of Hans Ruckers, trained under his uncle Ioannes Ruckers. Only six harpsichords by Ioannes Couchet, dated between 1645 and 1652, survive today, housed in museums in Edinburgh, Brussels, Antwerp, Paris and New York. Couchet's instruments were highly prized, sometimes even more so than those of his forebears. Jacques Champion de Chambonnières owned one himself, and historical accounts reveal how greatly it pleased him. Couchet harpsichords thus offer a perfect match for the music of Louis Couperin and his contemporaries and are ideally suited to bringing out the best in this emerging style. It can also be argued that the exceptional quality of the Couchet and Ruckers family instruments helped establish the harpsichord at the heart of 17th-century musical life. It is obvious how the myriad connections between composers, musicians, makers and figures in the musical world of the time – across cities, regions and countries – fostered the emergence of an instrument, new ways of playing and innovative styles and forms.

The instrument used for this recording is an interpretation of the "Couchet" harpsichord housed at the Metropolitan Museum of Art in New York. The original dates to around 1650, the very year Louis Couperin met Chambonnières, and so this period instrument may have been played by Louis, his brothers, or their contemporaries. With his immeasurable expertise, Bruce Kennedy has crafted an instrument that upholds the tradition of precise, thoughtful and meticulously measured craftsmanship, enriched by an experience that blends harpsichord performance techniques with the soundworld the instrument inhabits today. This is yet another example of the unbroken exchange between musicians, musicologists and makers from which these facsimile instruments emerge, their contemporary reinterpretation breathing new life into a tradition born over 400 years ago.





# LOUIS COUPERIN

*Brève biographie de la vie si brève de monsieur Louis Couperin qui s'efface à la fin du morceau*

Louis Couperin meurt à 35 ans. Comme Mozart. Et comme lui, mais un siècle plus tôt, c'est un génie qui met en lumière un style naissant. Mais alors que le nom de Wolfgang Amadeus Mozart est devenu universel, celui de Louis Couperin reste encore trop méconnu, au mieux confondu avec celui de son neveu François Couperin, celui qu'on appelle Couperin le Grand, le compositeur des Baricades Mistérieuses. Et pourtant, la fulgurance de sa musique devait impressionner pour que ce jeune clerc de notaire de la Brie devienne au mitan du XVII$^{e}$ siècle l'un des premiers musiciens de Paris. Et qu'en dix ans à peine il laisse une telle empreinte sur la musique du Grand Siècle.

C'est sur ces plateaux crayeux entre la Champagne et l'Ile-de-France que Louis Couperin poussa comme un arbre en pleine terre au sein d'une dynastie de paysans vaguement notables. La tribu des Couperin comme la tribu des Bach, s'étendait sur plusieurs générations ; les Couperin étant issus d'un cultivateur qui labourait la semaine et prenait sa viole le dimanche et les fêtes, et qu'on finit par qualifier, dans son testament, de « maître joueur d'instruments, tant haut que bas. »[1]. C'est ainsi que le grand père de Louis, Mathurin Couperin, laissait en héritage, dans sa modeste masure de deux pièces sans aucun confort, *« trois basses de viollon, trois dessus de viollon, deux dessus de haultbois, un gros haultbois, deux tailles de haultbois, deux flûtes d'Allemane, deux mandolles et deux petites posches. »* Penser que de ce modeste village de Chaumes sortira non seulement la dynastie des Couperin mais aussi celle des Forqueray... Que la musique de cour savait aller trouver ses sources dans la France des villages et des campagnes !

[1] Philippe Beaussant mentionnait dans sa biographie de François Couperin que Mathurin Couperin et Veit Bach n'avaient pas dix ans d'écart. En réalité, Veit Bach est né environ 19 ans plus tôt. Philippe Beaussant, *François Couperin*, Fayard, 1980, p.14

Louis et ses deux frères, François et Charles (ce Charles qui sera le père du grand François Couperin), vont tous les trois quitter leur terre de la Brie et se muer en bourgeois de Paris, puis gens de cour, avec une aisance désarmante. Dans l'une des périodes les plus troublées du grand règne de Louis XIV, au cœur de la Fronde et des misères du temps, la musique sert de seul viatique à ces artistes de la race des « rustiques » qui, contrairement au « rat des champs » de La Fontaine ne dédaigneront pas « le plaisir que la crainte peut corrompre », celui de la ville.

L'histoire est connue, racontée par Titon du Tillet, elle fait partie de la légende de la musique française : Jacques Champion de Chambonnières, claveciniste en titre de la cour de Louis XIV – et l'un des premiers à donner au clavecin les lettres de noblesse jusque-là réservées au luth – passe sur ses terres de Rosoy-en-Brie à l'occasion de la fête de la saint Jacques. Profitant de cette aubaine, quelques musiciens du cru se sont postés à sa porte, et lui donnent une aubade pendant qu'il festoie avec ses convives. Surpris par la qualité de la musique qu'il entend, non l'exécution mais la composition, il se fait présenter les musiciens et demande qui en est l'auteur. Quand on lui amène Louis Couperin, il ne l'invite pas seulement à sa table mais lui demande de venir à Paris avec lui et s'empresse de le présenter à la cour, où « il fut goûté ». Les rusés compères n'ont pas attendu d'invitation pour se glisser à la table des grands, les impressionner par leur art et passer ainsi des grasses terres de la Marne aux douces rives de la Seine par la magie d'une suite bien tournée.

En trois quatre ans à peine, Louis Couperin devient ainsi musicien de cour et surtout titulaire de l'orgue de l'église Saint Gervais, qui restera aux mains de la famille Couperin pendant près de deux siècles. Saint Gervais, c'est l'une des plus importantes paroisses de Paris, qui occupe une centaine de prêtres, autant de clercs, sacristains, enfants de chœur, chantres, diacres et sous-diacres, et toutes ces petites mains pour s'occuper de liturgies incessantes, jusqu'au bedeau… ainsi que l'organiste qui lui doit ses quatre cents services par an comme le stipule son contrat, enchaînant matines, messe de sept heures, grand-messe, vêpres et salut au Saint-Sacrement les jours de fête et pendant toute leur octave.

On imagine le talent de Louis Couperin qui se mêle à l'occasion aux Vingt-quatre Violons du Roi sans que sa pratique « campagnarde » de la musique ne vienne détonner dans l'ensemble, bien au contraire. Entre la rencontre de Chambonnières, sans doute en 1650, et sa mort en 1661, il lui suffit d'à peine dix ans pour s'imposer comme l'un des immenses compositeurs du Grand Siècle, fréquentant le parnasse de l'époque – Lully bien sûr, d'Anglebert, mais surtout Froberger dont on le sent si proche par sa musique. Même si Louis ne perdra jamais le contact avec ses origines familiales comme le prouvent les registres de Chaumes où il vient gérer son bien ou tenir l'orgue pour le baptême d'une nièce, entre deux ballets du jeune Louis XIV.

Car il est entré au service royal comme « Ordinaire de la musique de la chambre pour la viole » et s'est produit avec cet instrument dans quatre ballets : *Psyché* (1656), *L'Amour malade* (1657), *Les Plaisirs troublés* (1657), et *La Raillerie* (1659). Louis XIV lui offrit même de remplacer Chambonnières, tombé en disgrâce, comme « Ordinaire de la musique du roi pour le clavecin », mais Louis Couperin déclina l'offre par égard pour son protecteur. La noblesse d'âme de sa réponse plut au roi qui lui fit créer un poste de « Dessus de viole de la Chambre du roi ». Selon la pratique de l'époque, il faut dire qu'il touchait aussi bien l'orgue ou le clavecin qu'il



jouait du violon, de la viole ou même des bois comme le riche héritage de son grand père peut le faire supposer.

Comme un témoignage de sa modestie, les sources des pièces de Louis Couperin sont rares. Elles se partagent entre un manuscrit de la BNF (dit manuscrit Bauyn) qui recense 122 pièces pour clavecin, 4 pour orgue et 5 pour la musique de chambre, un manuscrit de la Berkeley Music Library (dit manuscrit Parville), qui complète le manuscrit Bauyn de nombreuses variantes et livre 4 pièces inconnues jusqu'alors, et un manuscrit découvert par Guy Oldham dans les années 1950 (curieux collectionneur qui refusa obstinément que les trésors qu'il avait découverts soient partagés entre musiciens, assez loin semble-t-il de l'esprit des Couperin), riche d'une suite avec une allemande, de deux courantes et une sarabande pour clavecin, de 4 fantaisies à 5 voix datées de 1654 et 1655, et du trésor de 70 pièces pour orgue totalement inédites. Les œuvres de Louis Couperin redécouvertes au XX$^{e}$ siècle se déploient ainsi, « toujours plus admirables qu'imitables […] encore du goût de ceux qui l'ont exquis. » comme l'avait dit son neveu François. Un ensemble de plus de deux- cent pièces répertoriées à ce jour entre le clavecin, l'orgue et quelques « simphonies » et fantaisies pour violes. Une œuvre pleine de surprises, d'élans, de couleurs nouvelles, une musique qui ne cesse de respirer dans des cadres pourtant si formellement traditionnels, une œuvre paradoxale où tout semble naturellement couler de source alors que sa syntaxe ne cesse d'être inédite et surprenante, bref une œuvre d'une vitalité jamais prise en défaut où tout sonne « étrange et neuf ».

Et pour le claveciniste, un régal inégalé en parcourant ce compositeur toujours jeune qui se saisit du clavier au travers d'un style naissant, le fait chanter, y manie la magie du contrepoint, surprend l'interprète à chaque coin harmonique malgré le formalisme répétitif des danses. Avec, au sommet de cet art, les fameux *préludes non mesurés !* des torrents de cadences ininterrompues qui révolutionnent la manière de fabriquer

la musique, terrain de jeu infini pour l'imagination débridée, exactement comme les facteurs de la même époque ont montré le génie de leur inventivité dans l'évolution de la facture des clavecins. Ces *préludes non mesurés* qui, comme toute invitation à la liberté, demandent un effort supplémentaire pour y répondre, puisqu'à l'absence de cadre rythmique doit répondre la clarté de la narration, une « improvisation organisée » qui rejoint la pratique ancienne de la musique du XVIIe oubliée pendant trois siècles. Le bonheur des clavecinistes ! D'ailleurs toute l'œuvre de Louis Couperin est d'abord un champ de liberté où les interprètes vont piocher les pièces, classées par tonalité ou par genre, selon l'arbitraire des manuscrits, pour bâtir, selon leur goût et leur imaginaire, les suites qu'ils veulent offrir au public.

Reste le mystère d'un compositeur dont il ne subsiste aucune trace de la main propre, et dont la fréquentation fait deviner une œuvre plus collective qu'elle n'est classifiée. Car on ne peut dissocier Louis Couperin de ses deux frères, François et Charles, qui l'ont rejoint à Paris. François, trop porté sur la bouteille pour faire une grande carrière à la cour, « n'avait pas les mêmes talents que ces deux frères de jouer de l'Orgue et du Clavecin ; mais il avait celui de montrer les Pièces de Clavecin de ses deux frères avec une netteté et une facilité très grande ».[2] Charles composait donc, lui aussi ! Comme le répertoire n'a retenu aucune de ses œuvres, alors qu'il fut à la cour et titulaire de Saint Gervais à la suite de son aîné, on ne peut que supposer légitimement que plusieurs pages de Louis Couperin sont en réalité de Charles.

Ce corpus sous le titre de Louis Couperin peut donc être attribué aux trois frères, imaginant « celui qui écrit, celui qui lit et relit, celui qui suggère en faisant sonner l'œuvre, celui qui transmet » selon la formule de Brice Sailly qui a le mieux évoqué cette énigme d'une composition sans doute collective.[3] Il était bien dans la modestie de cette famille Couperin de faire passer la musique avant leur personne, comme ces générations d'artisans et d'artistes qui ne signaient pas leurs œuvres, dans l'esprit de ces corporations où se transmettaient les talents familiaux. Louis Couperin se contenterait d'être un « joueur d'instrument », comme on disait de son grand-père, et serait sûrement heureux que l'on célèbre enfin sa fratrie plutôt que son seul prénom.

[2] Philippe Beaussant, *François Couperin*, Fayard, 1980

[3] Brice Sailly, *Mr Couperin: Louis, Charles, François I ?*, Ricercar, 2020

# LOUIS COUPERIN

*A brief biography of the ever so brief life of Louis Couperin, which fades out at the end of the piece*

Like Mozart, Louis Couperin died when he was 35. And like Mozart, albeit a century earlier, he was a genius who brought a new style to light. But whereas Wolfgang Amadeus Mozart's name became universally recognised, Louis Couperin remains rather unknown, at best confused with his nephew François Couperin, the composer of *Les Barricades mystérieuses*, known as "Couperin the Great". Yet, the brilliance of Louis Couperin's music must have left an impression, since this young notary's clerk from Chaumes-en-Brie became one of the leading musicians in Paris in the mid-17th century and in just ten years managed to make his mark on the music of the Grand Siècle.

It was on the chalky plains between Champagne and the Île-de-France that Louis Couperin grew like a well-watered oak into a dynasty of fairly respectable farmers. The Couperins, like the Bach family, spanned multiple generations of musicians. And the Couperins descended from a farmer who ploughed the land during the week and took up his viol on days of rest, described in his will as a "master player of both high [noble] and low [popular] instruments".[1] Thus, the modest two-room shack left by Louis's grandfather Mathurin Couperin held a further bequest of "*three bass viols, three soprano viols, two soprano oboes, a bass oboe, two tenor oboes, two transverse flutes, two mandolas and two small pocket fiddles*". To think that this quiet village in Chaumes would give us not only the Couperin dynasty but also the Forqueray dynasty... Court music really knew how to tap the wellsprings of France's country villages!

[1] Philippe Beaussant mentioned in his biography of François Couperin that Mathurin Couperin and Veit Bach were less than ten years apart. In fact Veit Bach was born some 19 years earlier. Philippe Beaussant, *François Couperin*, Fayard, 1980, p.14

Louis and his two brothers, François and Charles (the father of François Couperin "the Great"), eventually left their provincial home in the Brie region for Paris, where they elevated themselves to bourgeois and later courtier status with disarming ease. During one of the most turbulent periods of Louis XIV's long reign, at the height of the Fronde (a series of civil disturbances that lasted from 1648 to 1653) and amid the resulting economic hardship, music was the only asset for these artists of the "rustic" class who, unlike La Fontaine's "country mouse", did not scorn the city's "pleasures at the expense of fear".

Titon du Tillet's story of the Couperins is well known and has become part of French musical legend. Jacques Champion de Chambonnières, harpsichordist at the court of Louis XIV – and one of the first to give the harpsichord the respectability previously reserved for the lute – was passing through his land in Rosoy-en-Brie on the Feast of Saint-Jacques, his name day. Seizing on this fortuitous moment, a few musicians gathered at his door and played him a short concert while he feasted with his guests. Surprised by the quality of the music, not so much the performance but the composition, Chambonnières asked to be introduced to the musicians and to meet the composer. When Louis Couperin was brought to him, he not only invited him to sit at his table but also to come to Paris with him. Here he quickly introduced him to the court, where Couperin's music "was savoured". The clever town musician does not wait for an invitation to join the table of the great; he knows how to impress them with his art and progress from the fertile lands of the Marne to the gentle banks of the Seine with the magic of a well-crafted suite.

Within barely four years, Louis Couperin had become a musician at the court and, importantly, organist at the church of Saint Gervais, which would be home to the Couperin family for nearly two centuries. Saint Gervais was one of the most important parishes in Paris and employed hundreds of priests, clerics, sacristans, altar boys, cantors, deacons and subdeacons, as well as all the other people required to take care of the incessant liturgies, right down to the verger... not to mention the organist, who would have been contractually obliged to play at 400 services per year including Matins, 7am Masses, High Masses and Vespers, as well as the Blessing of the Blessed Sacrament on public holidays and during octaves.

Louis Couperin's talent seems undisputed, as he was occasionally asked to join Les Vingt-quatre Violons du Roi, a five–part string ensemble in the service of the French royal court, where his "rustic" musical style never clashed with the ensemble, quite the opposite. Between his meeting with Chambonnières, which is likely to have taken place in 1650, and his death in 1661, it took him a mere ten years to establish himself as one of the great composers of the Grand Siècle. He mingled with the leading musicians of the time, which included Lully of course, d'Anglebert, and most importantly perhaps Froberger, whose influence is felt in his music. Louis never lost touch with his family roots, however, as is evidenced in the records at Chaumes, which he visited to manage his property or play the organ for the baptism of one of his nieces, between two ballets by the young Louis XIV.

He entered the royal service as "Ordinaire de la musique de la chambre pour la viole" and played this instrument in four ballets: *Psyché* (1656), *L'Amour malade* (1657), *Les Plaisirs troublés* (1657) and *La Raillerie* (1659). When Louis XIV invited him to take up Chambonnières' role as "Ordinaire de la musique de la chambre du roi pour le clavecin", after the latter fell out of favour, Couperin declined the offer out of consideration for his mentor. The nobility of his response pleased the king, who had a position created for him as "dessus de viole de la chambre du roi". As was common for the time, Couperin played the organ and harpsichord as skilfully as the viols, and even woodwinds, not surprising perhaps given his grandfather's rich heritage.

As though a testament to his modesty, sources for Louis Couperin's musical pieces are rare. They consist of a manuscript held at the Bibliothèque nationale de France (the Bauyn manuscript), which includes

122 pieces for harpsichord, four for organ and five for chamber music; a manuscript at the UC Berkeley Music Library (the Parville manuscript), which complements the Bauyn manuscript with numerous variants and contains four hitherto unknown pieces; and a manuscript discovered by Guy Oldham in the 1950s (Oldham was a somewhat unusual collector in that he stubbornly refused to share the treasures he had uncovered with musicians, an attitude far removed, one would think, from the spirit of the Couperins). The latter comprises a suite with an allemande, two courantes, a sarabande for harpsichord, four five-part fantasias dated 1654 and 1655 and a treasure trove of 70 never before published pieces for organ. The works of Louis Couperin rediscovered in the 20th century thus remained "always more to be admired than imitated [...] still to the taste of those who savoured them", in the words of his nephew François. To date, over 200 pieces have been identified, including works for harpsichord, organ, and several "symphonies" and fantasias for viols. His music is filled with surprises, bravura and new colours, always managing to breathe within the confines imposed by traditional form, paradoxically free-flowing while innovating with an original and surprising syntax. In short, it is music of unwavering vitality in which everything sounds "strange and new".

For the harpsichord player there is unequalled delight in investigating this evergreen composer whose new style took hold of the keyboard and made it sing. Wielding the magic of counterpoint, he surprises the performer at every harmonic turn in spite of the dances' formal repetitions. At the pinnacle of this art are the famous unmeasured preludes, torrents of uninterrupted cadences that would revolutionise music-making. They were an infinite playground for the unbridled imagination, not unlike the creative realm in which the era's instrument makers brought their genius and inventiveness to bear in the evolution of the harpsichord. The unmeasured preludes, like any invitation to freedom, require additional effort, since the absence of a rhythmic framework must be counterbalanced by a clear narrative. They are "organised improvisations" linked to an ancient 17th-century performance practice that was forgotten for three centuries. A harpsichordist's delight!



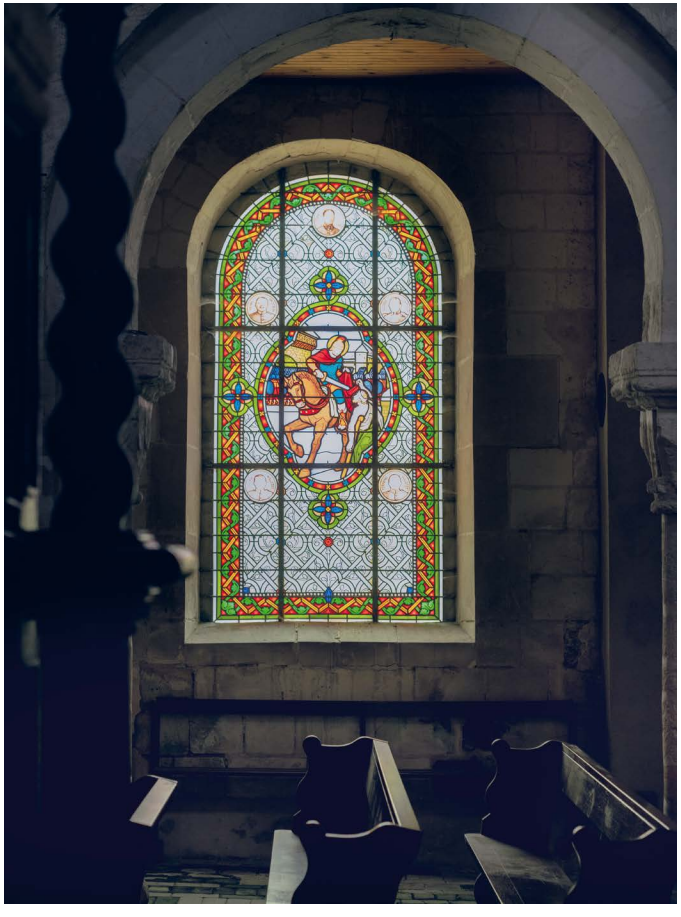
Louis Couperin's entire oeuvre, in fact, is a free space where performers can pick and mix pieces according to key or genre, given the arbitrary order of the manuscripts, and assemble the suites they wish to present to the audience according to their own taste and imagination.

We are left with the mystery of a composer of whom no trace in his own hand remains, and whose close association with others suggests an oeuvre that may be more collective than previously thought. For we cannot separate Louis Couperin from his two brothers, François and Charles, who had joined him in Paris. François, who was too fond of a drink to ever have a great career at court, "did not have the same talents as his two brothers at the organ and harpsichord but was able to perform his brothers' harpsichord pieces with great clarity and ease".[2] Charles, then, was a composer, too! With no works attributed to him, even though he was employed at court and assumed the position of organist at Saint Gervais after his elder brother left, it is fair to assume that several pages ascribed to Louis Couperin are in fact by Charles.

This body of work, presented under the name of Louis Couperin, can therefore be attributed to the three brothers: to borrow an apt phrase by Brice Sailly for this enigma of a no-doubt group effort, we can imagine "one who wrote the music, one who read and reread it, one who gave notes while playing it, one who preserved it".[3] It is indicative of the Couperins' modesty that they put the music before themselves, like the generations of craftsmen and artists who left their work unsigned in the spirit of the collective talent of a family tradition. Louis Couperin would have been content to be known as "an instrument player", like his grandfather before him, and surely happy to at last share the celebrity of his own name with his brothers.

2 Philippe Beaussant, *François Couperin*, Fayard, 1980

3 Brice Sailly, *Mr Couperin: Louis, Charles, François I ?*, Ricercar, 2020



# LOUIS COUPERIN ET LA PAIX

Enfant, vers l'âge de 6 ou 7 ans, j'ai joué pour la première fois un morceau de musique, mon premier contact avec un assemblage conscient de quelques notes clairsemées sur du papier il y a presque 400 ans. Cette pièce n'était autre que le petit prélude non-mesuré en *la* mineur (n° 7) de Louis Couperin, qui se trouve avoir été enregistré à deux reprises au cours de cette intégrale. Une première fois sur le clavecin « Tibaut » de David Ley, pour lequel un coup de foudre s'est matérialisé lorsque, adolescent, j'ai eu le privilège de l'approcher et le toucher, et une seconde fois sur le clavecin italien de Philippe Humeau, dont chaque note me bouleverse et me convoque dans un mystère sonore que seul ce joyau sait approcher. Ce petit prélude fut donc comme l'ouverture qui me convia à la musique, littéralement. Je m'y frayais avec joie et peut-être, nécessité. Quelques notes innocentes, quelques secondes de son, de résonances, qui évoquèrent tant de choses : la délicatesse du clavecin, la profondeur d'un récit musical, l'immersion dans un âge lointain, la simplicité du mystère musical et l'affection incommensurable qui en découla, bref un éblouissement comme seul un enfant peut en être capable. Ce lien inaltérable n'a cessé de se tisser depuis. Aujourd'hui, c'est ce même désir ardent qui m'a conduit à passer du temps sur chacune des pièces qui constituent l'intégrale de l'œuvre de Louis Couperin, celle de ses frères, de ses maîtres et de ses disciples. La folle envie de dresser une fresque de ce style né au XVII$^{e}$ siècle, un langage dont j'ai du mal à m'expliquer la proximité, comme une continuité que j'habite depuis l'origine, une langue intime que je parle peut-être sans le savoir. Car au fil des ans, ce fut toujours ce chemin de crête entre la connaissance et l'inconnu qui orienta mes réflexions et mon travail. La nécessité pour moi de comprendre et d'analyser le texte, d'en saisir les contours et d'approcher des réponses sur les arcanes de sa construction, et en même temps le besoin d'oublier le savoir accumulé par l'expérience pour se laisser glisser dans la musique et laisser réveiller

l'instinct et la danse qu'elle engendre. Peut-être tout simplement pour l'entendre dans l'instant et résister à une forme d'aspiration vers un futur anticipé. J'embrasse ce funambulisme temporel, et avec lui l'invitation à une forme de fraîcheur et de candeur.

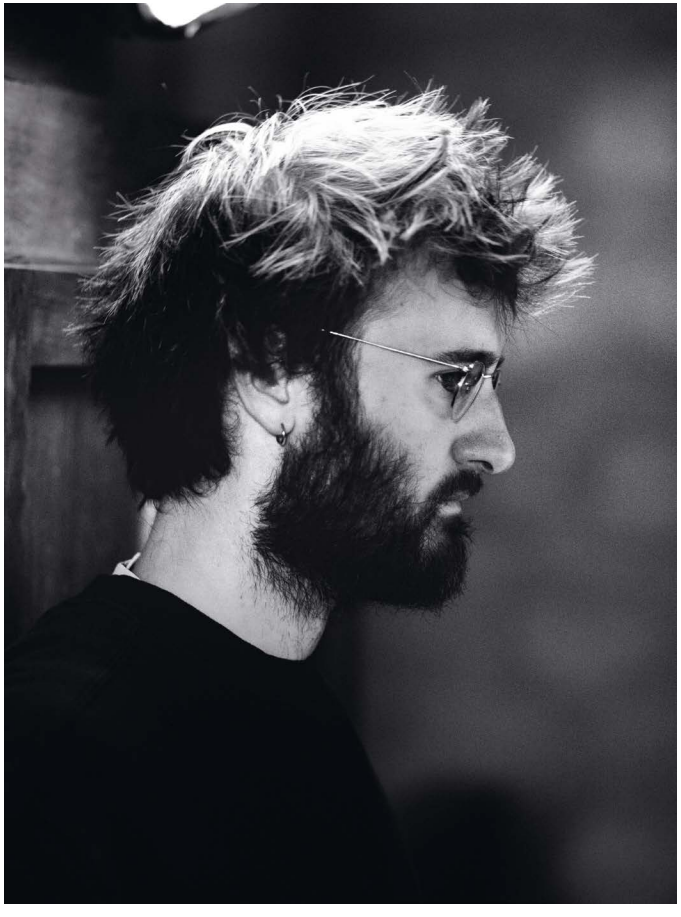
Plusieurs chapitres ont jalonné ce projet. Un temps solitaire face aux textes. Une immersion complète dans l'œuvre de Louis Couperin et de ses contemporains. Une période d'introspection puissante en miroir d'une œuvre si dense. Ce furent des années de préparation, d'organisation et de réflexion durant lesquelles les concerts et mes autres engagements ont été mis de côté. L'idée était de s'engager pleinement dans ce travail préliminaire. Ensuite vint le temps de l'aventure collective illuminée de grandes joies et d'une folle intensité. Plusieurs semaines d'enregistrement étalées sur quelques mois, dans quatre lieux différents. Des heures frénétiques sous les micros, jonglant avec de nombreux instruments tous aussi puissants que poignants. Comme une fièvre à laquelle nous aurions tous décidé de succomber en même temps. Je ne sais pas comment exprimer ma reconnaissance envers tous ceux qui ont participé, de près ou de loin, à cette aventure merveilleuse, qui ont contribué à la faire vivre. Et enfin, un temps consciencieusement dévoué à l'assemblage de la matière. Un retour au recueillement pour digérer et composer les tableaux finaux avec toutes les couleurs que nous avions trouvées ensemble.

Lors de ces différentes étapes, l'envie de partager cette musique avec qui l'écoutera est demeurée constamment présente à l'esprit. Le concert est un moment de communion où, ensemble, nous vivons la musique et nous connectons les uns avec les autres les réactions vives qu'elle suscite. L'enregistrement et les formats qu'il déploie, eux, permettent de s'immiscer dans l'intimité émotionnelle de chacun, ils se confrontent au rapport solitaire entre la musique et celui qui l'écoute. Ainsi, chacun est invité à vivre ce qu'il perçoit *comme il l'entend*. Une connexion invisible



et inconsciente se déploie dans cet instant précieux de la réception *a posteriori* d'un enregistrement. Un moment d'intimité au cœur de l'espace clandestin de chacun, dans les zones enfouies de sa pudeur, pour se réconcilier avec sa solitude. La musique devient alors un soin qui nous confronte à nous-mêmes d'une autre manière qu'au concert. C'est aussi cela qui me lie à ce processus qu'est l'enregistrement : transmettre un texte musical à travers un cadavre exquis de sensations où chacun, avec sa temporalité propre, vit à sa manière une démarche pourtant commune. En plus de créer des passerelles avec des mondes passés, de faire revivre un texte ancien – dont l'ancienneté n'est aucunement son unique valeur – c'est, selon moi, une manière d'apporter à celles et ceux qui veulent l'accueillir comme tel du soin et la bienveillante empathie d'une méditation paisible. Il est touchant de constater que Louis Couperin a dédié l'une de ces pièces à la paix (L'Allemande de la Paix n° 63). Le message que nous pouvons faire passer – nous, interprètes de textes passés – ne peut pas être une tribune explicite d'idées neuves. Comment combler ce manque ? Peut-être justement par cette intention de soin ineffable véhiculée autrement que par les mots et les idées. C'est du moins le sens politique que je souhaite infuser dans ma démarche de musicien. Apaiser les corps pour vivre dans la paix avec soi-même, avec les autres, et bien sûr celle d'une lutte inévitable en vue de s'élever pour vaincre nos travers guerriers. Bifurquer de la trajectoire répétitive de nos maux, saisir les diagonales élévatrices qui s'offrent à nous. Nous sommes en 2025 et cette volonté, qui contrebalance nos impuissances politiques, ne surgit pas du hasard. Elle se dresse quand elle voit se former la houle d'une ère nauséabonde. Allemande de la Paix. Puissent ces danses guider nos âmes pour éviter leur déchéance.

Tout ceci n'est que pré-texte. Ce silence que l'on fait danser avant et après le verbe. Le clavecin.





# LOUIS COUPERIN AND PEACE

As a child of around six or seven I played my first piece of music. That was my first contact with a conscious ordering of a handful of notes sprinkled over a sheet of paper nearly 400 years ago. The piece was none other than Louis Couperin's little unmeasured prélude in A minor (7), included twice in this complete set. I made the first recording on David Ley's "Tibaut" harpsichord, an instrument I fell in love with when, as a teenager, I was afforded the privilege of playing it. The second was made on Philippe Humeau's Italian harpsichord, whose every note overwhelms me, bewitches me under a sonic spell only this gem of an instrument can cast. So, that little prelude was like an overture, literally, beckoning me towards music. I made my way through it joyfully, perhaps even helplessly. Those few innocent notes, few seconds' worth of sound, reverberations, conjured so many things: the delicate nature of the harpsichord, the profundity of a musical narrative, immersion in a distant age, the simplicity of the musical art and the immeasurable emotion engendered by it all – in short, a supernova of the imagination of the kind only children can have. That immutable bond has never come undone. Today, it's that same ardent connection that has led me to pore over each and every piece in the complete works of Louis Couperin and those of his brothers, his teachers and his disciples. I have a wild desire to paint a vast fresco illustrating this 17th-century style. It is a musical language for which I have an inexplicable affinity, as though I've lived with it from birth, an inner language I speak perhaps without even knowing how. After all, through the years it has always been that ridgeline between knowledge and the unknown that has guided my thoughts and endeavours. I have a drive to understand and analyse the musical text, grasp its outlines and search out answers to the mysteries of its construction. Yet at the same time there is a need to forget any wisdom gained through experience and let myself slip into the music, allowing

instinct and the dance it inspires to awaken. This may be, quite simply, in order to hear the music in the moment and resist any sort of fulfilment of a preconceived future. I embrace such temporal tightrope-walking and the kind of freshness and candour it brings.

The timeline of this project may be divided into several chapters. There was time spent alone with the musical texts; a deep dive into the music of Louis Couperin and his contemporaries; and a period of powerful introspection befitting the density of such a body of work. These were years of preparation, organisation and reflection during which my public performances and other engagements were set to one side. The idea was to commit fully to this preliminary work. Then came the time for the group endeavour, one graced with joyous highs and a mad intensity: several weeks of recording spread over a few months, in four different locations; frenzied hours under the microphones switching between a number of different instruments, each one powerful and stirring in equal measure. It was like a fever to which we collectively fell victim all at once, and I cannot adequately express my gratitude to all those who, directly or indirectly, participated in this wonderful adventure and helped bring it to life. Finally, there was a period of dedicated consideration devoted to assembling the material, a return to contemplative processing before composing the final images of our fresco using all the colours we'd discovered together.

Throughout these various stages, the goal of sharing this music with an eventual audience never left my mind. But whereas concerts are communal moments in which we live the music as a group and unite with one another in the vivid reactions it elicits, a sound recording and the media that transmit it probe the emotional space of an individual, reaching as far as the solitary frontier between music and a single listener. This allows each person to experience what they perceive as they personally understand it. An invisible, unconscious connection



arises in that precious instant of receiving – after the fact – a recording. It is a private moment, occurring in the core of an individual's secret space, beneath the veneer of modesty, in surrender to solitude. Such music soothes by bringing us face to face with ourselves in a way different to that of concerts. This, too, connects me to the process that is recording: the transmission of a musical text through the blind collectivity of an "exquisite corpse" of sensations, in which each recipient experiences, in their own place in time and in their own way, an artefact that is nevertheless one and the same. I believe that breathing new life into an ancient text – whose value lies in far more than its mere antiquity – in addition to building bridges to worlds of the past, provides those who would embrace its value with an act of care and the benevolence of a shared peaceful meditation. That fact that Louis Couperin dedicated one of his works, Allemande de la Paix (63), to peace, is a poignant one. The message we interpreters of past texts can convey will never be an explicit platform of new ideas. So how do we fill that void? Perhaps, we do it with that very act of ineffable care, transmitted by means other than words and ideas. It's this political stance, at least, that I want to inject into my efforts as a musician: soothing our bodies that we may live at peace with ourselves, with others and with the inexorable struggle to rise above and conquer our warlike impulses. Whenever they present themselves, we must follow the rising forks that will lead us up and out of the ruts of our bad habits. It's 2025, and this desire to offset our political impotence is no accident. It swells in us to meet the oncoming tide of a nauseating era. Allemande de la Paix. May these dances lead our souls away from impending decline.

All of this is but pre-text. The silence we make dance, before and after the word. The harpsichord.

Je ne sais pas comment remercier Aline Blondiau avec qui j'ai mené ce projet, à tous points de vue. Nous l'avons littéralement fait ensemble. Merci à toi pour ton engagement total, ton soutien indéfectible, ton inépuisable secours, ta patience et bien sûr ton oreille attentive et bienveillante. Somme toute : ta force et ton amour ! Merci...

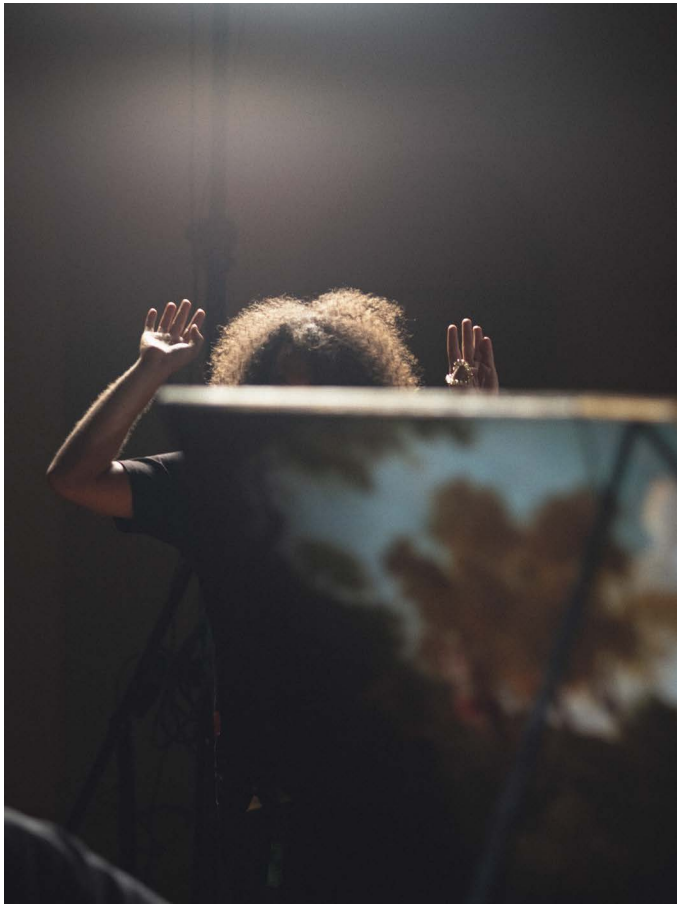
Un immense merci à Jullian Bauduin pour l'intensité qu'il a su mettre dans son travail, son perfectionnisme et, disons-le, son génie ! Régler, accorder, harmoniser un clavier est un travail absolument primordial pour un enregistrement. Ce sont autant d'heures de travail auxquelles se sont consacrés Jullian, mais aussi Christopher Clarke et Yuki Mizutani à Colmar, Jean-François Brun à Castelmuzio, Dominique Chalmin et Eric Brottier à Juvigny et Jean Regnery à Bolbec.

Ce projet n'aurait pas été possible sans l'inébranlable engagement de Bruce Kennedy que je souhaite remercier tout particulièrement, à la fois pour la mise à disposition généreuse de ses merveilleux instruments mais aussi pour son appui dans la coordination de la production à Castelmuzio. Une même gratitude chaleureuse respectivement à Christophe Rousset pour nous avoir prêté son clavecin « Tibaut » et Pierre Gallon de nous avoir prêté son clavecin italien, deux des instruments phares dans la réalisation de l'enregistrement en Toscane.

C’est du fond du cœur que je souhaite remercier les musiciennes et musiciens ayant participé à ce projet. Tout d’abord Myriam Rignol qui m’a soutenu et accompagné avec enthousiasme ainsi que Philippe Pierlot pour son engagement et son implication. Et, bien entendu, toutes celles et ceux qui ont fait résonner les notes de Louis Couperin et de ses contemporains : Anaïs Bertrand, Lucile Boulanger, Clotilde Cantau, Cécile Dalmon, Mathias Ferré, Elsa Frank, Pierre Gallon, Victor Julián Rincón Hurtado, Anna Lachegyi, Rémi Lécorché, Adrien Mabire, Jérémie Papasergio, Robin Pharo, Adrien Reboisson, Lucile Richardot et Thibaut Roussel.

Je veux remercier Erwan Ricordeau, d’abord d’être qui il est, mais aussi pour sa bienveillance, son écoute et surtout son regard sur le clavecin qu’il sait traduire en images comme personne, ainsi que Clément Vayssières pour son accompagnement tout au long de ce projet. Merci à eux d’avoir été présents à toutes les sessions d’enregistrements pour capter ces précieux instants. Merci aussi à Pauline Greck d’avoir pensé un si bel objet et d’avoir su y évoquer et transcrire le climat régnant au temps de Louis Couperin.

Merci à Stéphane Delplace pour sa fidélité et son accompagnement de toujours autour des textes musicaux ainsi qu’à Achille Davy-Rigaux et Fabien Guilloux pour leur implication musicologique autour des plain-chants.



Mais aussi un si grand merci à toutes les personnes ayant contribué de près ou de loin à cette aventure : Sylvia Abramowicz, Louise Acabo, Juan Aguirre, Jose et Carol Alonso, Katie Baillot, Gérard et Cécile Body, Elisabetta Bruscolini, Bruce Burchmore, Alexandre Causin, Keyvan Chemirani, Jérôme Chevalier, Jonathan Dunford, Don Sergio Graziani et la Pieve Santo Stefano in Cennano, Brigitte Hilferink, Samantha Holderness, Philippe Humeau, Suéva Lenôtre, Ariane Levy-Kunstler, David Ley, Anne-Sophie Masurel, Eve Risser, Christiane Risser Desroziers et François Risser, François Ryelandt, Pierre-Alain Schmied, Skip Sempé, Luca Stolli, Marie Strubé, Guy Wachsmuth, Julien Wolfs, Nicolas Worms, Victor Zébo et Aline Zylberach.

Je souhaite exprimer une gratitude toute particulière au travail considérable et à l'investissement de Marielle Cohen et Combo Production, ainsi qu'à l'Association Louis Couperin Intégrale et Nicole Chalmin sa présidente, et bien sûr Emmanuel Rondeau pour son aide précieuse.

Ce projet a eu besoin de soutien et de personnes qui ont accepté de croire en lui, aussi je remercie Lawrence Chiou pour son engagement total et la confiance qu'il a su mettre au service de cette aventure en créant notamment the Clavecin Society à laquelle je souhaite un bel avenir. Merci aussi à ses membres Nicholas Reis et Kevin Lee Sun. Ainsi que toutes les structures et leurs équipes qui se sont engagées à chaque étape des enregistrements : le Musée Unterlinden à Colmar et son conservateur Raphaël Mariani que je remercie tout particulièrement pour son active participation au projet, la Piccola Accademia di Montisi, l'Association des Amis de L'Orgue de Juvigny, Bel-Air Media et Arte. Et bien sûr, merci à l'ensemble des équipes de chez Warner Classics et du label Erato, en particulier Alain Lanceron et Bertrand Castellani pour leur confiance ainsi que Benoit Daldin, Patrick Gamblin et Ray Granlund. Je souhaite également saluer l'extraordinaire travail et engagement d'Allan Ramsay sur ce projet.

Merci Emily et Wilma...

Enfin, ce projet représentait aussi un challenge financier. De ce fait, j'aimerais remercier tout spécialement Christophe et Aurore Bourland, Laurent Legein et Amélie Coens, Jessica and Steven Honigberg, Jean-Bernard et Marie-Laure Rondeau, Jean-Jacques et Vinciane Verdickt pour leur si généreuse contribution.

Ainsi que toutes les personnes dont la générosité a été mise au service de cette aventure : Allegro Music Tokyo, Jean Andersen, Mireille Badoud, Etienne Becker, Pascale Bertier, François-Dominique Blancpain, Huguette Boon-Falleur, Pascal Bougeard, Brandywine Baroque, Régine Chanteux, Thibaut Chevalier-Firescu, Jean-Pierre Close, Keith Cunningham, Jacques Dandoy, Adam J. Decker, Bernard Deckers, Myriam Delacroix, Caroline Delbaere, Jean-Luc Demand, Filip Dierckx, Yves Duplat, Sylvain Fort, Roberto Giraldo Arciniegas, Paul M. Hassoun, John Herrington III, Amy Huffman, Mary Jansen, Frédéric Jourdain, Young Jae Kim, Nelson Lee, Jean de Locht, Kenneth Louveaux, Beatrice et Pierre Mahieu, André Mali, Johannes Marian, Michel Mikolajczak, Godelieve Mostrey, Halumi Nasuda, Yosuke Nomura, Lee Nunley, Nicole Paquot, Eric Peltzer, Paul-Emile Petre, Marguerite Petre de Coninck, Roland Poncet, Paul Rabin, Philippe Rasquin, Karen Reis, Marion Ryelandt, Mako Seguchi, Christian de Streel, Jean-Marc Sulliger, Jacques Talbot, Ines Thys, Emiliano Toci, Keith Toth, Carine Triest, Carol Tsuyuki, Thierry Van Kan, Anne-Michele Van Kan de Cooman, Xavier Verdickt, Irmtrud Weispfenning, John Weretka, Luc Willame, Carolyn Winter, Yoshihiko Yano et Glenn Y. Zhu.

## NOTES ÉDITORIALES

Sachant qu'il n'existe pas de manuscrit de la main même de Louis Couperin et que les sources sont plurielles, mes choix éditoriaux se sont orientés autour d'une sorte d'édition personnelle avec des partis pris basés sur ces sources multiples. J'ai travaillé à la fois à partir des copies fac-similées manuscrites de l'époque (Ms. Bauyn, Ms. Oldham, Ms. Parville) mais aussi à partir de différentes éditions modernes telles que *L'Oiseau Lyre* publiée par Paul Bernold en 1936 et révisée par Davitt Moroney en 1985, *Le Pupitre* éditée par Alan Curtis en 1970 ainsi que l'édition de Jon Baxendale pour Lyrebird Music en 2022, avec notamment son appareil critique très approfondi et utile. Pour les pièces d'orgue, ma principale référence a été l'édition de Guy Oldham pour *L'Oiseau-Lyre* en 2003 et, en plus de l'édition de Moroney qui inclut les quelques pièces de viole de gambe, l'édition de Mary Cyr et d'Ellen S. Beebe (2015) fut une source signifiante pour la musique de chambre dans la mesure où c'est cette maison qui a édité pour la première fois quatre des Fantaisies de Louis Couperin à 5 voix.

## EDITORIAL NOTES

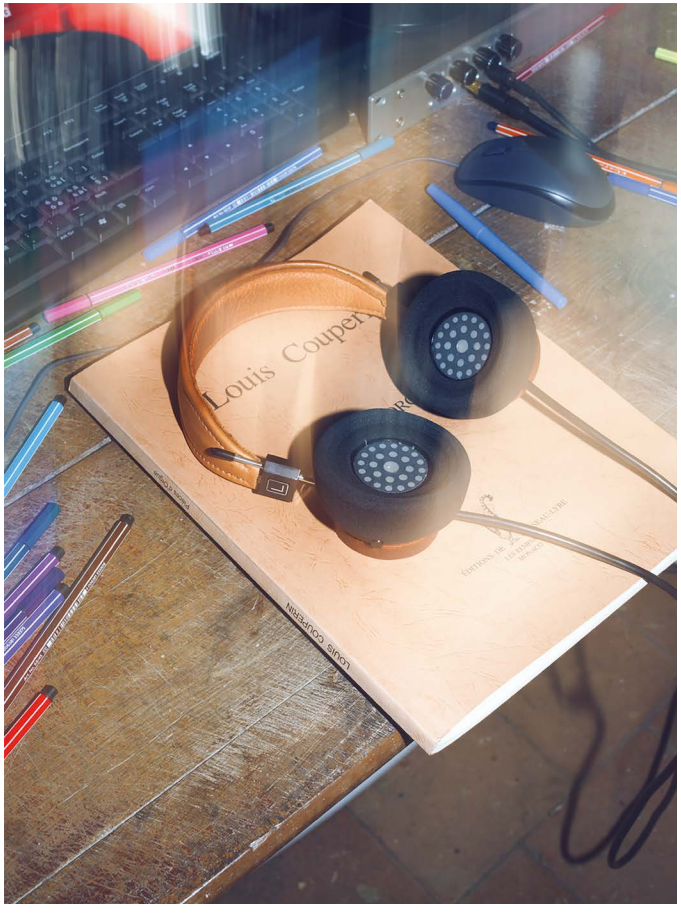
Given that no manuscripts in Louis Couperin's own hand have survived and that multiple sources exist, my editorial approach has been to produce a sort of personal edition, making decisions based on these varied sources. I have worked from period facsimile copies, including MS Bauyn, MS Oldham and MS Parville, as well as from several modern editions – namely, *L'Oiseau Lyre*, first published by Paul Bernold in 1936 and subsequently revised by Davitt Moroney in 1985; *Le Pupitre*, edited by Alan Curtis in 1970; and Jon Baxendale's 2022 edition for Lyrebird Music, notable for its especially meticulous and helpful critical apparatus. For the organ works, my principal reference was Guy Oldham's 2003 edition for *L'Oiseau-Lyre*. In addition to Moroney's edition, which contains the handful of viola da gamba pieces, the edition by Mary Cyr and Ellen S. Beebe (2015) proved an invaluable resource for the chamber music, as it was the first to publish four of Louis Couperin's five-part Fantasies.

## NOTES SUR LA PRISE DE SON

À l'exception de l'enregistrement réalisé sur l'orgue de l'église Notre-Dame de Juvigny (qui a eu besoin d'un très léger soutien pour compenser une acoustique qui n'était pas destinée à l'instrument originellement), tous les autres enregistrements n'ont bénéficié d'aucun ajout de réverbération artificielle. Cela a été un choix esthétique qui nous a permis d'être le plus authentique possible pour transcrire au mieux le son des différents instruments et acoustiques. Toutes les prises de son ont été réalisées à partir d'un simple couple de micro Neumann KM 133.

## NOTES ON THE RECORDING

With the exception of the recording made on the organ of Notre-Dame de Juvigny Church – which necessitated a slight reinforcement to compensate for an acoustic not originally suited to the instrument – all other recordings were made without any added artificial reverberation. This aesthetic choice enabled us to remain as faithful as possible to the authentic sound of the instruments and their environments. All recordings were made using a single pair of Neumann KM 133 microphones.






Recording:
Juvigny *(FR)* > 20–27 · IV · 2024
Colmar *(FR)* > 6–12 · V · 2024
Castelmuzio *(IT)* > 27 · V - 14 · VI · 2024
Bolbec *(FR)* > 23–29 · VII · 2024

Recording producer, editing and mixing: Aline Blondiau
Mastering: Allan Ramsay

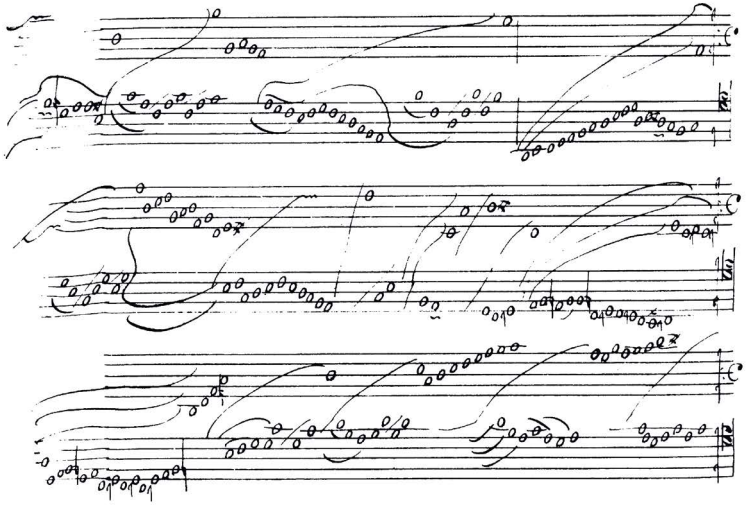
Tuners:
Jullian Bauduin
Eric Brottier
Jean-François Brun
Dominique Chalmin
Christopher Clarke
Yuki Mizutani
Jean Regnery

Design: © Pauline Greck
English translations: David Ylla-Somers, Marine Champouret and Ray Granlund
English subediting: Ray Granlund
Prepress: WLP London Ltd

All photography © Clément Vayssières
Pages 2 & 151: *155 Keyboard pieces*. Manuscript copy. Berkeley. Jean Gray Hargrove Music Library - University of California, Berkeley. US-BEm MS 778. "Parville manuscript" (ff. 60–61)
Page 141: *Pièces de clavecin de différents auteurs. Volume 2*. Manuscrits. Paris. Bibliothèque nationale de France. Rés. Vm7 674–675. "Bauyn manuscript" (f.1r)

With the participation of Ricercar consort - Philippe Pierlot.
The Ricercar consort enjoys the support of the
Fédération Wallonie-Bruxelles - Ministère de la Culture.

Lucile Boulanger appears courtesy of Alpha Classics

5021732837196
A Warner Classics/Erato release,
℗ 2025 Association Louis Couperin Intégrale under
exclusive licence to Parlophone Records Limited.
© 2025 Parlophone Records Limited
**jean-rondeau.com · warnerclassics.com**

Made in Germany